

GAZETTE  
des  
BEAUX-ARTS

Courrier Européen  
*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

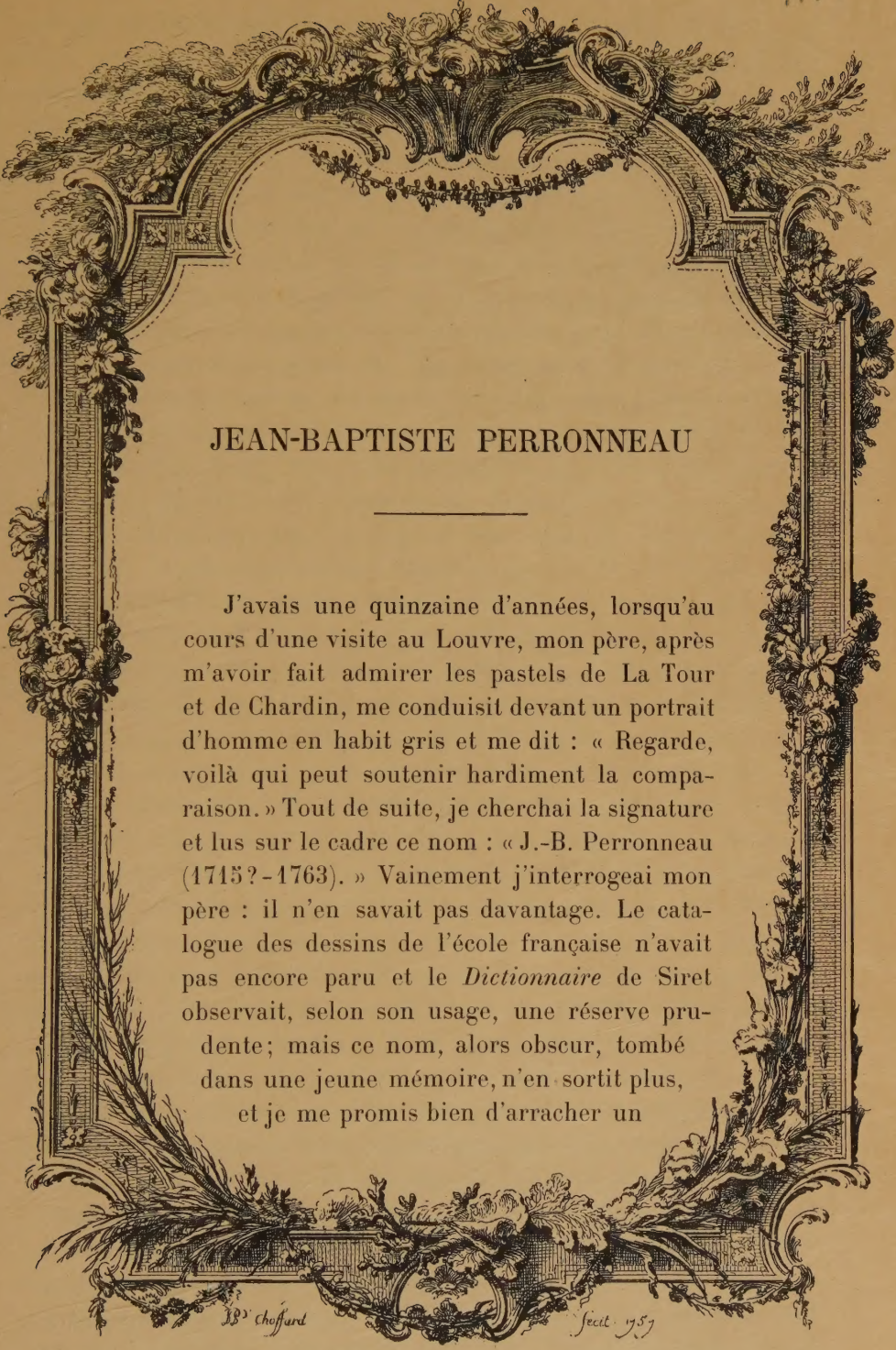
8, RUE FAVART, 8

1896









## JEAN-BAPTISTE PERRONNEAU

---

J'avais une quinzaine d'années, lorsqu'au cours d'une visite au Louvre, mon père, après m'avoir fait admirer les pastels de La Tour et de Chardin, me conduisit devant un portrait d'homme en habit gris et me dit : « Regarde, voilà qui peut soutenir hardiment la comparaison. » Tout de suite, je cherchai la signature et lus sur le cadre ce nom : « J.-B. Perronneau (1715?-1763). » Vainement j'interrogeai mon père : il n'en savait pas davantage. Le catalogue des dessins de l'école française n'avait pas encore paru et le *Dictionnaire* de Siret observait, selon son usage, une réserve prudente; mais ce nom, alors obscur, tombé dans une jeune mémoire, n'en sortit plus, et je me promis bien d'arracher un



jour à l'oubli l'homme à qui je devais un de mes premiers, un de mes plus vifs plaisirs de curieux.

Je ne me serais pas permis d'évoquer cette réminiscence toute personnelle, si elle n'avait pas été très réellement le point de départ des recherches dont je sou mets aujourd'hui le résultat aux lecteurs. Me pardonnera-t-on d'ajouter que je me mis aussitôt à l'œuvre ? On pense bien que la bibliothèque d'un collégien ne pouvait pas lui fournir grand secours. Charles Blanc, à qui, dans mon juvénile enthousiasme, je signalai la regrettable lacune que présentait l'*Histoire des Peintres* au sujet de Perronneau, me répondit par cet axiome plus commode que généreux : « *De minimis non curat prætor.* » Si le personnage n'était pas aussi mince que le disait Charles Blanc, pour se débarrasser de mes importunités, il faut avouer qu'à part de brefs passages dans les salonniers du temps, il n'avait pas tenu grande place sous la plume de ses contemporains. Mariette ne lui a pas fait une seule fois l'honneur de transcrire son nom sur les marges de l'*Abecedario*; Wille, son collègue à l'Académie Royale et qui, selon Le Blanc, aurait collaboré à la belle planche de Daullé d'après le portrait du marquis d'Aubais, ne le mentionne à aucune date de son précieux *Journal*, pas même lors de l'élection de son successeur, Nicolas Guibal; à cette occasion même, les registres officiels ne lui concèdent qu'une glaciale et tardive mention et, seules, les *Affiches* de l'abbé de Fontenay lui consacrent une courte notice, aussitôt calquée par les *Mémoires secrets*. De nos jours, les *Archives* anciennes et nouvelles de l'*Art français* n'ont cité Perronneau qu'en raison de sa présence sur les listes des académiciens et M. L. Dussieux a donné jusqu'à trois éditions de ses *Artistes français à l'étranger*, sans accorder une ligne à un peintre que l'abbé de Fontenay nous représente comme une sorte de Juif-errant de l'art et à qui il fait littéralement accomplir son tour d'Europe. Aussi, lorsque M. Reiset mit au jour la seconde partie de son travail sur les dessins du Louvre, se vit-il forcé, suivant son propre aveu, « d'accumuler les points d'interrogation » dans la biographie qu'il avait tenté d'établir; mais il rendait au talent du pauvre méconnu un hommage d'autant plus précieux pour moi qu'il corroborait celui d'autres historiens de l'art, dont les principes esthétiques étaient assurément très différents : « Perronneau n'a ni la force, ni la merveilleuse vérité de La Tour, disait-il, mais son talent est fin et délicat. Sa manière lui appartient bien, et si tous ces portraits avaient été aussi beaux que celui de Laurent Cars, le pauvre peintre fût devenu pour le maître du pastel



un redoutable rival... Nous avons le ferme espoir que les œuvres d'un artiste aussi cosmopolite, aussi habile, aussi laborieux, se retrouveront peu à peu en France et en Europe et feront honneur à notre école. »

Cet espoir est enfin justifié. Perronneau a depuis quelques années ses entrées dans les collections d'élite, et si le sort d'un trop grand nombre de ses portraits nous est encore inconnu, le moment est venu de dresser l'inventaire de ceux qui sont désormais sauvés et classés. En disant ce que je sais, je voudrais surtout attirer l'attention sur ce que je ne sais pas et provoquer ainsi ces petites découvertes qui paient amplement de longues fatigues. Jusqu'ici, en effet, la tâche a été des plus ardues, car tout semblait conjuré pour effacer les souvenirs de Perronneau. Ni sa femme, remariée après moins de trois mois de veuvage, ni ses fils, qui lui ont de beaucoup survécu, n'ont témoigné pour sa mémoire de cette piété qui parfois s'abuse sur la notoriété même de celui qu'elle célèbre, mais qui n'est pas moins touchante et précieuse comme tout témoignage direct. Perronneau n'a pas laissé de ces *livres de raison*, où Joseph Vernet, son ami, consignait les moindres faits de sa vie quotidienne et dont Léon Lagrange a tiré si bon parti. Les rares lettres qui nous sont parvenues de lui témoignent qu'il maniait plus volontiers les crayons de couleur que la plume d'oie, et son écriture, comme son orthographe, ne trahit pas le moins du monde la culture d'un Cochin ou les prétentions encyclopédiques d'un La Tour ou d'un Falconet. Il n'y aurait là, après tout, que demi-mal, et l'on ne peut exiger de Perronneau ce que l'on demanderait sans plus de succès à Boucher, à Chardin, à Fragonard ou à Greuze ; mais il nous échappe pour deux autres motifs encore : en accaparant la clientèle de la cour, La Tour contraignait celui en qui l'opinion publique avait un moment salué son rival à se rabattre sur la bourgeoisie, et cette bourgeoisie, qui n'avait pas d'histoire, ne pouvait donner à son peintre ce qui lui manquait à elle-même ; car, j'ai déjà eu l'occasion de l'observer ici, les modèles d'un portraitiste jouent toujours un rôle dans sa vie et ce sont ceux-là dont il faut d'abord s'enquérir, lorsqu'on veut reconstituer la chronologie et l'importance de son œuvre. Heureux encore si Perronneau se fût contenté de peindre ses voisins, ses amis, ses confrères, ou, par hasard, une princesse de Condé ou un prince de Lorraine ! Mais, ainsi que le dit l'abbé de Fontenay, « son instabilité fut une des singularités de sa vie, » et s'il ne faut pas, jusqu'à nouvel avis, l'aller chercher en Espagne ou en Russie, comme son biographe



le donne à entendre, c'est en Hollande et en Angleterre que plus d'un de ses pastels se dérobe à nos recherches ou s'étale sous le nom usurpé de La Tour. Voilà bien des raisons qui devraient retenir un historien moins téméraire, et cependant ces difficultés sont de celles qu'il faut résolument aborder, car la bienveillante collaboration des lecteurs peut seule contribuer à les résoudre : à eux donc de terminer l'enquête dont les éléments leur sont soumis.

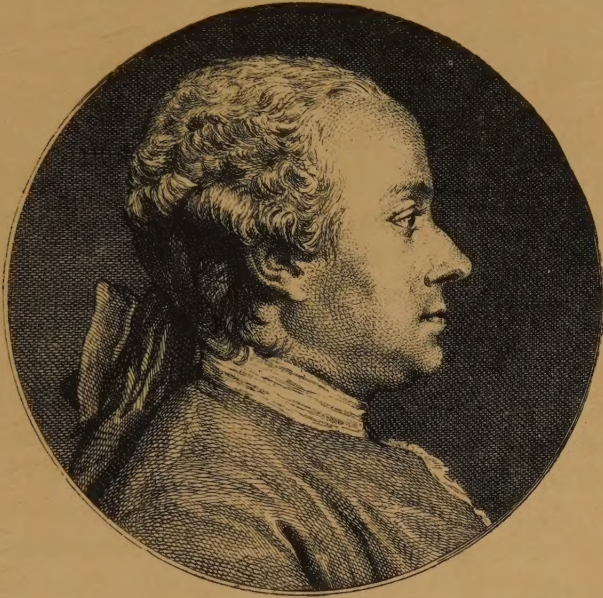
## I

Ce n'est pas seulement de ses contemporains que Perronneau serait en droit de se plaindre. La malchance qui a pesé de son vivant sur ses destinées l'a poursuivi par delà le tombeau. Lorsque les archives de l'état civil existaient encore à l'avenue Victoria, aucun des fureteurs qui, précisément alors, y cherchaient les traces de nos anciens artistes, M. Reiset, M. Jal, M. Henri Harduin, M. Herluison, n'a mis la main sur les actes où il pouvait figurer, et sa vie errante ne semble pas d'ailleurs lui avoir jamais permis de remplir ces fonctions de témoin ou de parrain si fréquentes alors. Guidé par un premier indice, j'ai pu remonter de son inventaire après décès à son contrat de mariage, mais son extrait baptismal m'a échappé jusqu'ici, et bien que son père soit qualifié de « bourgeois de Paris », je ne jurerai pas que notre peintre n'ait vu le jour dans quelque paroisse de la Beauce ou de la Touraine. La désinence même de son nom, ses liaisons très anciennes avec la famille de Desfriches, sa prédilection marquée pour Orléans, autorisent cette présomption que le hasard se chargera peut-être de transformer demain en certitude.

Dès aujourd'hui, cependant, il est possible de combattre une erreur de Nagler qui distingue deux artistes du même nom ; l'un peintre de portraits, né à Malte (?), mort à Amsterdam en 1783 ; l'autre graveur, né à Paris en 1731, mort vers 1796. Cette date de 1731 ne soutient pas l'examen, puisque l'une des suites d'estampes qui portent le nom de Perronneau a été publiée en 1738, et si l'attribution, par un ancien inventaire du Louvre, du portrait de Laurent Cars à Perronneau *fils*, est de nature à laisser subsister quelques hésitations dans l'esprit du chercheur, le texte du contrat et la suite des actes que j'ai pu retrouver les dissipent victorieusement. Donc, Jean-Baptiste Perronneau, fils de Henri Perronneau, bourgeois de Paris, et de Marie-Geneviève Frémont, débuta comme apprenti graveur chez le père de Laurent Cars, qui tenait boutique de planches pour thèses ou



paroissiens au bas de la rue Saint-Jacques. Rien n'interdit de supposer qu'il y fut le camarade de François Boucher. Tout au moins dut-il y frayer avec Aveline, Joullain, etc., et dessiner le modèle sous la surveillance de Bouchardon. Suivait-il en même temps les cours de l'Académie royale ? Les registres d'inscription des élèves ne nous sont parvenus qu'à dater de 1758 et ce détail est de ceux que nous ne pourrons jamais contrôler<sup>1</sup>. La carrière de Perronneau ne commence véritablement pour nous que lors de la publication du



J.-B. PERRONNEAU.

Gravure de Nicolet, d'après le dessin de Cochin.

*Livre de diverses figures d'académies dessinées d'après le naturel, par Edme Bouchardon, sculpteur du roi. A Paris, chez Huquier, rue Saint-Jacques, au coin de la rue des Mathurins, avec privilège du roi, 1738.* Ce titre, inscrit sur une sorte de draperie, est tenu par un robuste gaillard, entièrement nu et gravé d'une pointe vigoureuse. Sous le trait carré se lit la signature de *J.-B. Perronneau*, qu'on retrouve également au bas de la planche 4, représentant un homme

1. L'abbé de Fontenay le dit élève de Natoire. Il est permis de supposer, par le rapprochement des dates, qu'il fut dans cet atelier le camarade de Vien, mais les extraits des *Mémoires* de celui-ci, publiés ici même par M. Francis Aubert, ne mentionnent pas son nom.



couché à terre près d'une urne. La seconde suite parue la même année et sous la même adresse, ne renferme qu'une seule planche du jeune graveur; c'est la septième (un homme nu, vu de dos, assis sur un rocher). Son intérêt est surtout dans la signature, tracée à la pointe vers la droite : *j. b. Perronneau f.*, signature timide, que je retrouve deux ans plus tard au bas d'un portrait au crayon rouge de M<sup>lle</sup> Desfriches, portant cette authentification doublement précieuse : *par Perronnau, 1740*. La naïveté extrême du tracé, le rendu quasiment géométrique du ruban et des agréments du corsage, l'absence de modelé sont tels qu'on se demanderait s'il n'y a pas confusion et si ce méchant croquis ne serait pas du jeune écolier « frère de l'auteur » dont le portrait, inconnu aujourd'hui, figurait au Salon de 1746; mais la tradition conservée dans la famille Desfriches est formelle; cette sécheresse même, d'ailleurs, tenait autant à l'inexpérience de l'artiste qu'à sa pratique de graveur. Le contraste de cette croquade et des éclatants portraits de 1746 ne nous rendrait que plus précieuses les tentatives qu'il fit dans cet intervalle pour assouplir son procédé, mais, cette fois encore, il nous échappe et sa vie publique ne commence pour nous qu'à son entrée à l'Académie royale en qualité d'agréé.

« Le sieur Jean-Baptiste Perronneau, *de Paris*, peintre de portraits, ayant fait apporter de ses ouvrages, disent les *Procès verbaux*<sup>1</sup> du 27 août 1746, l'Académie, après avoir pris les voix à l'ordinaire et reconnu sa capacité, a agréé sa présentation et le dit sieur ira chez M. le directeur qui lui ordonnera les portraits qu'il doit faire pour sa réception. »

Cette formule, uniformément employée par le rédacteur du procès-verbal à chaque agrégation nouvelle, n'appellerait par elle-même aucune remarque, si elle ne décelait une particularité assez piquante.

La pratique du pastel, longtemps abandonnée en France à un très petit nombre d'adeptes, avait, depuis le séjour de la Rosalba à Paris, obtenu une vogue singulière. Si La Tour, qui, jusque-là, n'avait pas connu de rival, ne se voyait point encore menacé dans sa royauté incontestée, une réaction, dont les brochures du temps nous ont apporté l'écho, commençait à se dessiner contre ce procédé, en lui-même jugé trop expéditif et trop éphémère. Trois mois avant l'« agrément » de Perronneau, un autre débutant, dont la vie fut par la suite, semble-t-il, presque aussi errante et aussi inconnue que

1. Publiés par M. A. de Montaiglon pour la *Société de l'Histoire de l'Art français*. Tome VI, p. 34.



la sienne, Alexis Loir<sup>1</sup>, était admis le 30 avril 1746, moins sur la présentation de ses pastels qu'en considération de « ses talents pour modeler », et quoique Perronneau n'ait pas été tenu de fournir le même genre d'épreuve, ce furent cependant deux portraits *à l'huile*, ceux d'Oudry et d'Adam l'ainé, dont l'Académie lui imposa l'exécution avant de l'admettre définitivement.

En attendant qu'il acquittât ce double engagement, — et il mit sept ans à se libérer, — le nouvel agrégé usa sans tarder du droit que lui conférait son titre d'exposer au salon de l'Académie Royale et, le 25 août 1746, il entra en lice avec cinq portraits, dont trois au pastel : *le marquis d'Aubail* (sic) *en cuirasse*, *Hubert Drouais*, *Gilcain* (sic), *le petit Demoyel tenant une poule huppée* et *un jeune écolier, frère de l'auteur, tenant un livre*.

Les érudits familiers avec l'histoire de nos provinces méridionales connaissent tous l'important recueil de *Pièces fugitives pour servir à l'histoire de France* (1748-1759, 3 vol. in-4°), publié par un savant nîmois, Léon Ménard, avec la collaboration et très probablement aux frais du marquis d'Aubais; mais les curieux, sous les yeux de qui a passé la très belle estampe gravée par Daullé d'après l'original de Perronneau, seraient tentés d'attribuer au modèle un rôle militaire qu'il ne joua jamais. Sa famille, originaire d'Ombrie et depuis longtemps établie dans les Cévennes, avait pris une part importante aux luttes religieuses du xvi<sup>e</sup> siècle et son père, Louis, baron d'Aubais et du Cayla, avait payé de l'exil et de la confiscation de ses biens son attachement à la foi protestante. Né au château de Beauvoisin, le 20 mars 1686, Charles de Baschi s'était vu, dès l'âge de neuf ans, enlevé à la sollicitation de Fléchier, par ordre du roi, conduit au collège de Clermont à Paris et converti au catholicisme. Un serviteur dévoué avait réussi toutefois à le dérober aux Jésuites; mais il fut repris sur la route de Genève et renfermé de nouveau jusqu'à sa majorité. A part ce romanesque épisode, la vie de Charles de Baschi d'Aubais n'offre que peu d'incidents. Rentré en possession du bien paternel, marié des 1708 à Diane de Rozel, dame de Cors et de Beaumont, qui lui donna quatre enfants, il se consacra exclusivement aux recherches historiques et rassembla dans son château de Beauvoisin l'une des bibliothèques les plus nombreuses de la région. « Elle est remplie, écrivait Baudelot de Dairval, des meilleurs

1. Voir le mémoire de M. Paul Lafond sur *Alexis Loir et Marianne Loir*, présenté en 1892 à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts (16<sup>e</sup> session pp. 365-377).



livres d'histoire que l'on connaisse, surtout de titres et de mémoires généalogiques très recherchés des maisons et familles de France. » Durant l'un de ses séjours à Paris, où il fut appelé plusieurs fois par un long procès et aussi par le besoin d'accroître encore sa bibliothèque, — en 1769, il acquérait d'un seul coup cinq mille volumes et de nombreux manuscrits, — le marquis voulut laisser aux siens une effigie digne du sang belliqueux qui coulait dans ses veines; ainsi du moins s'explique l'équipement dont Perronneau l'a revêtu; mais, soit que le modèle eût voulu rappeler par là les preux dont il descendait, soit qu'il eût cédé à une fantaisie du peintre jaloux de montrer comment d'ores et déjà il traitait les accessoires, toujours est-il que la cuirasse qui emprisonne son torse a gardé tout son éclat et que l'ensemble est fort beau. Lorsque la bibliothèque et les papiers du marquis d'Aubais eurent été dispersés à tous les vents et qu'il ne resta plus une pierre du château de Beauvoisin, le portrait de leur ancien possesseur sortit, lui aussi, des mains pieuses ou indifférentes qui jusqu'alors en avaient eu la garde; son odyssée commence pour nous à la première vente Laperlier (1867), d'où il passa dans le cabinet de M. le marquis de Beurnonville, puis dans celui du peintre Émile Lévy.

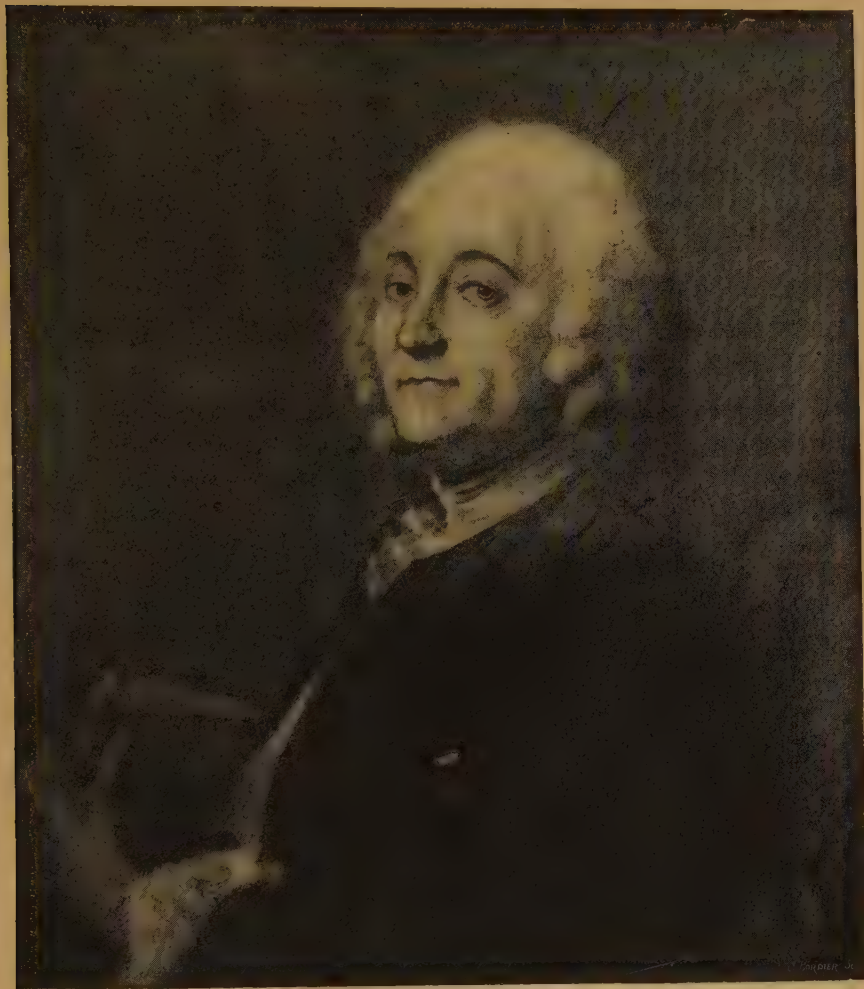
Le portrait d'Hubert Drouais n'a point connu ces mécomptes, ni ces triomphes. Tel il fut offert au modèle par l'auteur, tel il est resté depuis cent cinquante ans, sans être exposé à d'autres déplacements que ceux mêmes de la famille à laquelle il n'a cessé d'appartenir. Aucun objectif photographique n'avait encore été braqué sur lui et nulle exposition retrospective ne l'a enregistré sur ses catalogues. Mais l'éminent érudit qui l'a reçu en héritage, M. Noël Valois, a bien voulu autoriser la *Gazette* à en prendre un cliché fidèle. De trois quarts à gauche, en buste, vêtu d'un habit noir, coiffé d'une perruque bouclée, la main sur un portefeuille gaufré d'or, le chef de la dynastie des Drouais a vu grandir et mourir son fils et son petit-fils et son nom s'éteindre, mais sa lèvre fine et ses yeux bleus sourient encore aux arrière-petits-neveux qui jouent au pied de son cadre sculpté.

Rare et enviable destinée refusée, et pour cause, à l'effigie de François Gillequin! Ce n'est pas, en effet, à la sollicitude de ses proches que nous devons de pouvoir aujourd'hui encore admirer cette grasse et ferme peinture, dont une note de Desfriches, datée du 4 septembre 1768, collée au revers du châssis vermoulu soigneusement conservé par M. Léon Michel-Lévy, nous apprend l'origine :

« Ce tableau est le portrait du sieur Gillequin, peintre, et amy



du chevalier Arnoud (Ernou) qui le fit son héritier ; il est peint par Perronneau environ l'an 1750. Gillequin fixa son séjour à Angers. Je l'allais voir à mes passages dans cette ville. En 1754 je le trou-



FRANÇOIS DROUAIS, PAR PERRONNEAU.

Pastel, appartenant à M. N. Valois.

vai à l'extrémité, d'une goutte remontée : il me pria d'accepter son portrait, prévoyant bien qu'il n'irait pas loin. En effet, deux jours après il mourut. »

Le pauvre Gillequin n'a d'ailleurs guère été mieux traité par la postérité que l'artiste qui nous a conservé ses traits. Sans M. Célestin



Port, nous ne serions pas en mesure de vérifier les dires de Desfriches, ni de contester ceux de Mercier de Saint-Léger qui, en 1776, faisait mourir Gillequin « à Dijon, il y a une dizaine d'années » ; tandis que, selon M. Port, il décéda dans sa ville natale, le 5 novembre 1750, à l'âge de cinquante-cinq ans. En 1748, il avait fourni à la ville le portrait de l'ancien maire Romain et, l'année même de sa mort, ceux de quatre échevins dont le prix ne fut réglé qu'à sa succession. « Il avait épousé, ajoute Mercier, sans doute mieux renseigné sur ce point, la sœur de l'abbé Clément, confesseur de Mesdames, et prédicateur célèbre, dont il eut un fils qui est dans l'état ecclésiastique et à qui la bienveillance de Mesdames procura une pension de 3,000 livres à la mort de son oncle (1771). »

Au reste Mercier ne s'était pas constitué le biographe de Gillequin et s'il a rappelé ces faits, c'est à propos d'un manuscrit dont il signalait l'importance au rédacteur de l'*Année littéraire* : une description des tombeaux des ducs de Bourgogne, existant encore alors à la Chartreuse de Dijon, dont Gillequin avait exécuté les planches et dont l'érudit J.-B. Michault avait rédigé le texte ; ce manuscrit, retrouvé, en 1776, dans la bibliothèque du duc de Saint-Aignan, est entré récemment à la Bibliothèque Nationale, après avoir longtemps appartenu à celle du palais de Compiègne.

Si, comme je le crains, le petit Demoyel et le jeune écolier, frère de l'auteur, n'ont rien fait qui les recommande à l'attention de la postérité, la poule huppée que tient l'un et le livre que tient l'autre sont, comme tant d'autres de ces signalements naïfs dont les livrets du XVIII<sup>e</sup> siècle sont prodigues, des indications bonnes à noter, en vue d'une identification toujours possible.

Au reste, ce début de Perronneau au Salon de 1746, qui nous paraît à nous si brillant, ne semble pas avoir causé la même surprise aux membres de l'Académie Royale et les *Sentiments* de la Font de Saint-Yenne imitent à l'égard du nouveau venu le silence dédaigneux du *Mercure*. Il n'attira pas davantage l'attention des aristarques au Salon de l'année suivante, où il était représenté par six autres portraits. Le seul d'entre eux qui nous soit aujourd'hui connu est celui de « M. Lemoyne, âgé de cinq ans, fils du sculpteur » dont M. Edmond de Goncourt a dit qu'il ne connaissait « rien d'aussi franchement charmant, » et que Paul Mantz signalait en termes non moins chaleureux à l'exposition de la rue de Sèze (1885), à laquelle M. Groult l'avait confié. A défaut de *M\*\*\* en habit de bal*, de *M. Huquier et de son fils tenant un lapin*, de *M<sup>me</sup> Villeneuve tenant*



*son manchon*, de *M. L.*, dont le trop discret catalogue ne spécifie ni le vêtement ni l'attitude, il existe du moins un autre spécimen de l'habileté de Perronneau en cette même année 1747 : c'est le portrait du comte de Bastard, gravé par M. Achille Gilbert pour le catalogue de la vente John W. Wilson (1881) et qui a reparu en 1885, à cette même exposition des pastellistes. « Ce personnage, que la nature distraite avait assez mal dessiné, écrivait Paul Mantz, Perronneau l'a saisi sur le vif; il ne l'a point flatté; il lui a laissé l'incohérence de ses lignes : l'effigie est belle et parlante. »

En 1748, l'envoi de Perronneau, où le sacré se mêle innocemment au profane, comporte un Révérendissime abbé de Sainte-Geneviève<sup>1</sup>, une danseuse figurante surnuméraire de l'Académie Royale de musique, une basse-taille du même théâtre, un couple d'honnêtes bourgeois marseillais et la fille, ou, plus probablement, la sœur d'un architecte du roi. Où sont aujourd'hui ces images, un moment groupées sur la muraille par les soins du « tapissier » de l'Académie? C'est encore en faveur de l'exposition des pastellistes de 1885, que M. Groult s'était un moment dessaisi des merveilleux portraits de *M. Olivier* en habit de velours, appuyé sur une table, et de madame son épouse, « habillée d'une robe de péquin »; et puisque les deux premiers tirages du livret de 1748 nous révèlent que *M<sup>lle</sup> Delépée la jeune* s'était fait peindre « en habit couleur de rose », il n'est pas interdit de chercher à la retrouver dans un autre pastel de la même collection, où les nuances tendres de la jupe se marient aux rubans bleus du corsage et du velours également bleu du petit loup que tient le modèle. Le domino noir, dont *M<sup>lle</sup> Amédée*, de l'Opéra, s'était enveloppée pour poser devant le peintre, la fera

1. Une très belle planche, gravée par Daullé et datée de 1750, nous donne le nom du modèle de Perronneau : c'est le P. Lazare Chambroy, abbé de Sainte-Geneviève, supérieur général de la congrégation de France. Né à Lyon en 1678 et fils d'un chirurgien, le P. Chambroy, successivement professeur de théologie, professeur de l'abbaye de Chaâgé (diocèse de Meaux) et de l'abbaye du Val des Écoliers à Liège, avait été élu en 1745 abbé général et confirmé dans ses fonctions en 1747; il mourut à Paris, le 3 septembre 1770. (Pernetti, *Lyonnois dignes de mémoire*, II, 346, et M. E. Delignières, *Catalogue raisonné de l'œuvre de J. Daullé* (Rapilly, 1873, in-8°, n° 11).

A défaut du portrait original, dont le sort m'est inconnu, cette gravure permet de ne point le confondre, comme l'a fait M. Reiset, avec un très beau portrait de bénédictin peint à l'huile par Perronneau et retrouvé par M. Eudoxe Marcille aux environs de la célèbre abbaye de Fleury-sur-Loire, d'où il provenait, selon toute apparence.

peut-être reconnaître quelque jour, et nous saurons alors si l'artiste avait pris soin de doter l'aimable enfant de sourcils que la nature lui avait refusés, ce qui ne l'empêchait pas d'avoir « une physiologie délicate ». Dufort de Cheverny, qui nous donne ce détail<sup>1</sup>, la vit en 1750 à Londres, après son enlèvement par le duc de Cumberland ; il nous assure qu'elle passait « pour la meilleure fille du monde », mais que, « peu foncée sur l'instruction, elle avait à peu près complètement oublié la langue française ». Plus tard, le bruit se répandit qu'elle avait été assassinée ; grâce au ciel, il n'en était rien et le manuscrit « Amelot »<sup>2</sup>, bien connu des chercheurs auxquels M. Nutter n'en refuse jamais la communication, nous rassure : « Cela, dit-il, s'est trouvé faux, ayant depuis reparu à Paris. » Son portrait l'y avait-il suivi, ou demeura-t-il la propriété du noble duc, qui en avait plus que probablement payé la façon ?

L'Opéra comptait à la même époque deux artistes du nom de Le Page, et Baillet de Saint-Julien<sup>3</sup>, qui désigne en toutes lettres le modèle de Perronneau, ne nous a point dit qu'il s'agissait de la basse-taille ou de la haute-contre, mais s'il trouve « trop large » le corps du sieur Le Page, il reconnaissait que la tête était « touchée à ravir ».

En 1749, pour une cause restée secrète, il n'y eut pas de Salon. Ni les procès-verbaux de l'Académie Royale, ni la correspondance de Lenormant de Tournehem, successeur d'Orry de Fulvy à la direction des Bâtiments, ne révèlent le motif de cette interruption, qui déplut fort au public. Par contre, les envois au Salon de 1750 n'en furent que plus nombreux, et Perronneau, pour sa part, n'y comptait pas moins de quinze portraits, tant à l'huile qu'au pastel, presque tous anonymes : ceux même qui n'avaient point usé de cette trop prudente réserve, *M. Thiboust, imprimeur du roi et son épouse* ; *M. Kam* (Le Kain ?) en habit de velours noir, *M. Beaumont*, graveur de l'Hôtel-de-Ville, n'ont pas été, en fin de compte, mieux partagés que *M. de\*\*\* vu de côté, ayant* (lui aussi) *un habit de velours noir* ; *M. C\*\*\*, tenant son chapeau* ; *M\*\*\*, en robe de chambre* ; *M. l'abbé de\*\*\** et les mysté-

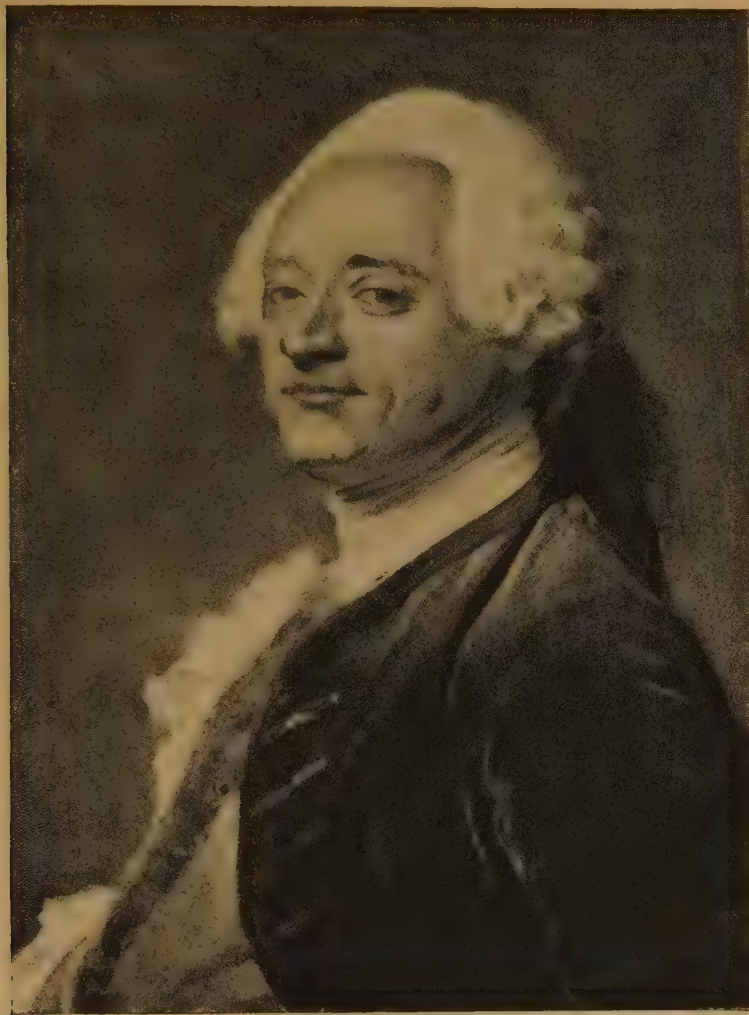
1. *Mémoires de J.-N. Dufort, comte de Cheverny, sur les règnes de Louis XV et Louis XVI et sur la Révolution*, publiés par R. de Crévecœur. Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1886, 2 vol. in-8° (tome I<sup>er</sup>, p. 37).

2. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie Royale de musique, vulgairement l'Opéra, depuis 1669 jusqu'en 1758* (archives de l'Opéra).

3. *Réflexions sur quelques circonstances présentes, contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux du Louvre, cette année 1748, à M. le comte de R...* (in-12, 23 p. et 2 p. d'errata).



rieuses inconnues, reconnaissables seulement, l'une à un bouquet de giroflées, l'autre à un bouquet de barbeaux, *M<sup>me</sup> de\*\*\** à sa robe bleue, *M<sup>me</sup>\*\*\** à sa robe verte, *M<sup>me</sup> Du...* à l'éventail avec lequel elle badi-



QUENTIN DE LA TOUR, PAR PERRONNEAU.

(Musée de Saint-Quentin.)

nait. L'un de ces gracieux modèles a du moins échappé au naufrage : c'est *M<sup>lle</sup>\*\*\** tenant un petit chat, acquis de M. Féral par la direction du Louvre en 1870 et reproduit ici même, avec toute la perfection qu'on est en droit d'attendre des procédés actuels. N'eût-il laissé que ce spécimen de son talent, Perronneau mériterait la gloire posthume

qui lui a été trop longtemps marchandée. Mais le seul portrait du Salon de 1750 qui semble avoir provoqué l'attention de ses contemporains dut sa célébrité moins au talent de l'artiste qu'à la gageure singulière dont il était l'enjeu.

La Tour n'avait semblé tout d'abord concevoir aucune jalousie des premiers succès de Perronneau, et l'abbé Le Blanc, son commensal, ou, pour parler net, son parasite, ne craignait certainement pas de lui déplaire lorsque, dans sa *Lettre sur l'exposition... de 1747*, il signalait les envois du jeune agréé en termes des plus flatteurs. De ces éloges à un parallèle, il n'y avait qu'un pas, et pour y couper court, la tradition veut que La Tour ait proposé à Perronneau, qui se serait tout d'abord récusé, de poser devant lui. Il y consentit enfin, et ce portrait, daté de janvier 1750, prouve qu'il était de force à affronter un si dangereux honneur. « C'est, ont dit MM. de Goncourt, un La Tour en surtout noir, en gilet de brocart rose galonné d'or, la main passée dans le jabot de dentelle, un très beau et très fin portrait qui tient aujourd'hui vaillamment sa place au musée de Saint-Quentin, au milieu de tous les pastels de son grand rival. » En même temps, et sans l'en prévenir, celui-ci envoyait au Salon sa propre effigie et obtenait de Portail que, contrairement aux règlements du Salon, le travail de l'agréé fût placé auprès de celui de l'académicien. Il est de tradition que la comparaison fut écrasante pour le premier. Ce n'est pas toutefois aux deux ou trois critiques du Salon de 1750 qu'il faut demander la confirmation de cette anecdote, acceptée par tous les biographes de La Tour. Des deux témoignages qui lui donnent quelque apparence d'authenticité, un seul est immédiatement contemporain. MM. de Goncourt ont, les premiers, relevé dans un *livre à clés*<sup>1</sup>, très oublié et digne de l'être, cette allusion évidente à la joute des deux peintres : « Prends ton temps pour te peindre, ambitieux *Toural* ; tu es en bonne humeur, tes yeux brillent et tu as le teint clair et vif. Saisis le moment, peins-toi. Une longue insomnie te rend aujourd'hui le visage terni ; tu as la vue chargée par un cruel mal de tête ; tu es bouffi, méconnaissable. Qu'attends-

1. *L'École de l'homme ou Parallèle des portraits du siècle et des tableaux de l'Écriture sainte, ouvrage critique, moral et anecdotique* ; à Londres (Noyon), 1752, 3 vol. in-12. L'auteur, que MM. de Goncourt définissent, sans le nommer, « un La Bruyère religieux du XVIII<sup>e</sup> siècle », était, au demeurant, un assez mauvais sujet appelé François Génard, qui, après avoir tâté plusieurs fois du régime de la Bastille et de Vincennes, mourut en 1764 à Bicêtre, où il purgeait une condamnation pour vol. (Cf. F. Funck-Brentano, *Catalogue des Archives de la Bastille*, n° 11810.)





Perronneau pinx

Hel. ochr. Hellé

PORTRAIT DE JEUNE FILLE  
(Musée du Louvre)











tu? Peut-il y avoir un instant plus propre pour faire faire un portrait qui ne te ressemble pas? Ne l'échappe point; cours chez ton rival, aide encore l'occasion qui travaille contre lui, fais-toi peindre, paye et largement. »

Bien avant la mise en lumière de ce passage, quelques lignes de Diderot dans son Salon de 1767 (écrit par conséquent dix-sept ans après et publié seulement en 1798) avaient, en la blâmant, dévoilé la perfidie de La Tour et singulièrement embrouillé la question au point de vue iconographique, car elles donnent à entendre que Perronneau avait peint La Tour « le devant du chapeau rabattu, la moitié du visage dans la demi-teinte et le reste du corps éclairé, » description de tout point conforme à celle du portrait de La Tour par lui-même du Salon de 1742. Il serait assurément piquant de rapprocher, à un siècle et demi de distance, les deux portraits accrochés jadis côte à côte, et peut-être le jugement de la postérité casserait-il sans appel celui des « connaisseurs » d'alors. Par malheur, il faut renoncer à désigner à coup sûr le pastel par lequel La Tour avait entendu établir son incontestable supériorité, et après avoir, comme l'ont proposé MM. de Goncourt, éliminé du débat les deux portraits où l'auteur s'est représenté riant (1737) et le chapeau sur la tête (1742), la mention du livret de 1750 : « Plusieurs têtes sous le même numéro », n'est pas, reconnaissons-le, de nature à nous tirer d'embarras. Pour répondre au défi qu'il avait lui-même provoqué, La Tour se serait-il contenté d'opposer au portrait très terminé et très étudié, peint par son adversaire, une simple ébauche? Le supposition est invraisemblable. Resterait à établir la date précise du beau portrait retrouvé jadis à Sens par Léon Lagrange, gravé en 1867 pour la *Gazette* par M. Léopold Flameng et dont la légende peu claire : *Super omnes docentes se intellexit* est peut-être une malice du curé de Sainte-Colombe à l'adresse de l'infatuation de La Tour.

Quoi qu'il en fût des méchants procédés de celui-ci et s'il réussit à conserver la clientèle de la cour, de la noblesse et de la haute finance, les modèles ne manquèrent pas à Perronneau. Les portraits de l'architecte Chevet et de sa femme (coll. Delzons, à Orléans) sont datés de 1751, et il put, en outre, faire figurer au Salon de la même année ceux du *Comte de Bonneval*, de *M. Ruelle*, premier échevin, et *M<sup>me</sup> Ruelle*, de *M.* et *M<sup>me</sup>\*\*\** (*Fontaine*, sellier du Roi, selon une note de Mariette sur son exemplaire du livret), de *M<sup>me</sup> de Saint\*\*\**, de *M<sup>lle</sup> Silanie*, de *M<sup>lle</sup>\*\*\**, de *M. Desfriches*, de *M<sup>lle</sup> Rosaline*, deux portraits d'hommes anonymes, plus, suivant une autre note de Mariette, celui

de M<sup>me</sup> du Ruisseau, peint à l'huile et non porté au catalogue. Le portrait de Desfriches appartient toujours à l'un de ses descendants, M. Paul Ratouis ; mais, encore une fois, où sont les autres ? Quels noms se cachent sous ces trop discrètes étoiles ? Qui nous donnera l'état civil de M<sup>lle</sup> Silanie et de M<sup>lle</sup> Rosaline ?

Si les visages nous échappent, nous avons du moins la satisfaction de constater que Perronneau eut enfin ce qu'on appelle aujourd'hui « une bonne presse ». M. de Caylus daigna louer « la facilité et l'agrément de la couleur » et l'auteur du *Jugement sur les principaux ouvrages exposés au Louvre* (Ch. Coypel ou Lacombe ?) lui donna des conseils qui indiquent un praticien rompu aux difficultés du métier, mais qui se terminent par ce singulier souhait : « Je voudrais, dit-il, qu'il accusât tellement les formes qu'on pût modeler d'après ses portraits, comme on serait en état de le faire d'après ceux de M. de La Tour. »

Cependant l'Académie attendait toujours les deux morceaux de réception commandés en 1746 et à défaut desquels Perronneau n'eût jamais pu se parer du titre plus sonore qu'effectif de « peintre du Roi ». Après que la Compagnie eut reçu avec indulgence ses excuses et celles des autres retardataires, Verbeekt, Adam le cadet et Falconet, un dernier délai de six mois lui fut accordé le 23 février 1753, et il tint parole. Les portraits d'Oudry et d'Adam l'ainé firent au jour dit leur entrée au Louvre, en compagnie de ceux de *Julien Le Roy*, de la *Princesse de Condé*, de *Mylord de Huntington*, de M<sup>me</sup> *Le Moyne*, femme du sculpteur, et de M<sup>me</sup>\*\*\*.

Depuis que le Louvre a récupéré de l'école des Beaux-Arts ceux des portraits des académiciens que le Musée de Versailles ne s'était pas vu adjuger par M. de Cailleux, chacun peut admirer les portraits d'Oudry et d'Adam l'ainé, et vérifier, surtout à l'égard du premier, la justesse de l'observation de M. Reiset : « Les têtes et les mains bien posées, dessinées sur nature et sans pratique, sont expressives et facilement rendues, les vêtements d'un ton rompu et doux sont d'un faire qui trahit le pastelliste, car, contrairement à La Tour qui donnait à son pastel l'éclat de l'huile, Perronneau donne volontiers à ses portraits à l'huile l'harmonie un peu affaiblie du pastel. »

Du surplus de l'envoi de Perronneau au Salon de 1753, nous ne pouvons juger que par la gravure du portrait de *Julien Le Roy*<sup>1</sup>.

1. Le portrait de Julien Le Roy a été gravé deux fois : de format in-folio par Moitte, et de format in-42 par F. Hubert, pour accompagner une notice biographique de Le Prévot d'Exmes (S. d. in-8°, 32 p.). Dans l'estampe in-folio, Julien



L'horloger du roi a laissé nombreuse et savante postérité et je serais bien surpris que l'original de son portrait ne se retrouvât pas quelque jour. Le nom d'Huntington n'est pas éteint et figure encore au *Peerage* : l'image de l'ancêtre est très probablement appendue au



M. BOUGUER, DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES.

Peint par Perronneau. — Gravé par Miger.

mur du manoir de Roscrea; mais M<sup>me</sup> Le Moyne et M<sup>me</sup>\*\*\* manquent à l'appel, tout comme cette jeune princesse de Condé (Élisabeth de

Le Roy tient de la main droite un livre qui a disparu de la planche d'Hubert, mais qui existait certainement sur l'original.

Rohan-Soubise), mariée la même année à seize ans et morte à vingt-trois<sup>1</sup> en 1760.

Pour la première fois peut-être, la critique ne renvoie pas Perronneau à l'imitation stricte de La Tour, qu'elle n'a cessé jusque-là de lui conseiller; bien plus, elle ose le comparer au maître à propos du portrait de Julien Le Roy<sup>2</sup>. Tout en formulant quelques réserves sur « le bleu qui domine dans toutes les ombres de ces têtes de femmes », Garrigues de Froment rappelle les éloges que provoquèrent, à leur présentation à l'Académie, les portraits d'Oudry et d'Adam l'aîné, et l'abbé Le Blanc, dont le témoignage vaut surtout à raison de son intimité avec La Tour, n'est pas moins louangeur. « Les différents portraits de M. Perronneau, dit-il, sont autant de preuves des progrès qu'il fait journellement dans son art. On voit qu'il cherche la nature en homme qui en connaît tout le prix. L'exemple de plusieurs peintres prouve que les yeux du corps ne suffisent pas pour l'apercevoir; on ne la saisit bien qu'avec les yeux de l'esprit. Elle ne peut échapper à quelqu'un qui a tout celui qui fait le mérite de la touche de cet artiste. »

Tout souriait en ce moment, on le voit, à Perronneau : les commandés affluaient, la critique avait désarmé, ses fréquentes signatures au bas des procès-verbaux de l'Académie témoignent qu'il n'était pas encore obligé d'aller chercher fortune au loin; il eut certainement alors la velléité de se fixer à Paris et, pour s'affermir dans cette louable résolution, il se maria.

MAURICE TOURNEUX.

(*A suivre.*)

1. Le portrait de *Pierre Bouguer*, de l'Académie des sciences, daté de 1733, n'a pas figuré au Salon. La gravure qu'en exécuta Miger en 1779 lui servit de morceau de réception à l'Académie, et la planche existe encore à la Chalcographie; mais c'est sur le pastel original qu'on peut se rendre compte du don de Perronneau à pénétrer l'*intus et in cute* de ses modèles, et lorsqu'on a bien examiné le visage infiltré de bile de Bouguer, on ne s'étonne plus de l'acharnement qu'il apporta dans ses démêlés avec La Condamine, son ancien compagnon de voyage au Pérou, où ils s'étaient rendus en 1736 pour déterminer la figure de la terre. Le pastel a été offert en 1846 au Louvre par un orientaliste, M. Grangeret de Lagrange, conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal, qui le possédait, dit-il, « depuis longtemps » (archives du Musée).

2. *Lettre sur l'exposition des tableaux du Louvre, avec des notes historiques* (in-12, 65 p.), attribuée à Huquier fils.





## LE MUSÉE DE BALE

---

### ARTISTES ALLEMANDS ET ARTISTES SUISSES



**L**E Musée de Bâle a été pour plus d'un écrivain, pour plus d'un amateur français, un musée d'initiation, de large éducation historique et internationale, avant les études d'exploration lointaine entreprises dans les grandes galeries de l'étranger. La ville où Holbein a vécu et où s'était développé un mouvement artistique des plus étendus, est de celles dont l'accès nous est particulièrement facile, grâce à sa proximité de notre

frontière. Et il y a cette joie, pour celui qui découvre le Musée de Bâle, de se sentir dans un milieu complètement homogène, dans un monde foncièrement original, où, pour peu qu'on soit épris de couleur locale, on peut faire appel à une profonde et magique évocation.

Lorsqu'on a visité quelques-uns des grands établissements artistiques de l'Europe, de ceux qui ont été créés dans des pays où il était aisé de réunir des ressources de premier ordre, et qu'on revient au Musée de Bâle pour l'examiner à nouveau, on trouve peut-être que certains points de vue sont devenus différents, à la suite des comparaisons auxquelles on vient de se livrer. Il s'en faut, cepen-

dant, qu'on ait rien perdu de la vivacité d'impression que la galerie et les collections avaient laissée. Le Musée n'en demeure pas moins important et même capital ; il garde ses particularités et comme sa saveur spéciale. On y éprouve toujours autant d'admiration pour ce grand maître Hans Holbein, autant d'intérêt pour sa famille et pour son groupe. En reprenant, d'autre part, l'étude des trésors d'art qui s'y rencontrent, on dispose d'éléments d'appréciation qu'on ne possédait pas encore.

On pénètre davantage dans quelques productions d'un art primitif, et l'on comprend mieux certains essais dus à des artistes qui ont donné à leur pensée une formule définitive dans des œuvres aperçues ailleurs. Après avoir acquis enfin plus de certitude pour un travail de revision, on approfondit tout ce qui est l'essence même du Musée. On y cherche la floraison des diverses branches de la peinture germanique ; on y retrouve la trace de certaines influences qui ont été subies. Il est permis de s'appuyer sur des réserves de dessins, d'une extrême abondance, formant des suites distinctes, composant des volumes bien classés. Celui qui ne veut négliger aucun filon s'attachera, en se servant de ces rares documents, à quelques petits maîtres, figures secondaires, au relief singulièrement accusé. Les uns, nés en Allemagne, ont traversé Bâle au sortir de leur pays, et même y ont vécu, avant d'aller travailler dans quelque contrée voisine, dans l'ancienne Alsace ou le margraviat de Bade. Les autres sont Suisses d'origine, et ils apparaissent comme les représentants d'une école locale, tout en ayant leur place marquée dans l'histoire générale de l'art allemand.

## I

La ville de Bâle, admirablement située, devenue prospère de bonne heure, a connu plus d'une période brillante en plein moyen âge. Le sentiment artistique ne tarda pas à s'y développer, et la peinture parvint bientôt à un premier épanouissement. Il faut tenir compte des débuts, des étapes parcourues avant la grande époque, où l'ancienne et riche cité accueillit si favorablement le jeune peintre d'Augsbourg qui devait être une de ses gloires. Au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, des fresques couvraient les murs de quelques églises et de quelques couvents ; un tremblement de terre anéantit, en 1356, presque sans exception, ces productions primitives, et il n'en resta que des traces



insignifiantes. La population se mit avec courage à reconstruire ses édifices détruits. Les premiers travaux, commandés pour la crypte du Munster et pour les murs de l'église des Cordeliers, furent peu importants au point de vue artistique. On est porté à croire qu'il ne s'agis-



PIUS JOACHIM.

Peinture de l'école flamande, attribuée autrefois à Martin Schongauer.

(Musée de Bâle.)

sait guère que de décorations extérieures; le caractère en était fort archaïque, et peut-être les auteurs inconnus de ces ouvrages s'étaient-ils inspirés des œuvres de miniaturistes étrangers.

Le conseil chargea, en 1418, un maître de Schlestadt, Hans Tiefenthal, de peindre une chapelle voisine du Riehenthor, qui portait

ce nom : *A la Croix des Misérables*, en souvenir d'une croix antique, très vénérée des gens du peuple. Le traité passé entre l'artiste et le magistrat a été publié; Hans Tiefenthal s'engageait à prendre pour modèle la Chartreuse de Dijon; il adoptait une ornementation, composée surtout d'animaux et où des paons se trouvaient figurés en grand nombre; il s'inspirait par conséquent du style bourguignon de cette époque.

L'érudition bâloise a essayé aujourd'hui de reconstituer les vestiges laissés par quelques-uns de ces artistes, qui furent de modestes précurseurs. Nous suivons ici un travail de M. Daniel Burckhardt, conservateur actuel du Musée, que nous aurons plus d'une fois l'occasion de citer, dans le cours de cette étude<sup>1</sup>. Bâle, ville d'Empire, soumise à la domination de son évêque, avant qu'elle ne se fût rattachée aux cantons fédérés, devait être en mesure de faire appel à l'art religieux. La réunion du célèbre concile, qui tint ses assises pendant plus de quinze ans dans la cité épiscopale, de 1431 à 1447, ne pouvait que favoriser le sentiment artistique. Les églises de Bâle n'avaient, il est vrai, à montrer aux prélats connaisseurs que des œuvres où les types étaient émaciés et les figures allongées et grêles. On sait que ces productions ne furent pas du goût d'Æneas Sylvius, qui, par son éducation et ses souvenirs italiens, était porté à réclamer une interprétation plus fine et moins matérielle.

Quelques peintures, qui répondaient à des idées assez hardies, furent exécutées pendant la durée du concile; un artiste, dont le nom est demeuré inconnu, reproduisit, comme une sorte d'actualité, sur la Porte du Rhin, l'entrée de Procope et des Hussites ses compagnons, dont la vue avait causé une grande sensation à la population de Bâle. On ne saurait dire si cette scène était rendue avec des moyens d'expression très avancés; mais déjà la composition annonçait une certaine recherche de la vérité; le peintre, plus libre dans cette donnée, échappait aux anciens errements.

La Nouvelle Chartreuse, située de l'autre côté du Rhin, paraît avoir été le principal atelier des travaux d'art accomplis vers ce temps-là. Maître Lawlin, le premier peintre bâlois qu'on peut citer, a travaillé dans ce couvent, vers 1441, et on lui attribue des scènes de la légende de saint Bruno; des copies de ces peintures, détruites vers 1860, ont été conservées. Avant Lawlin, Heinrich von Vullenho,

1. *Studien zur Geschichte der baslerischen Malerei des spätern Mittelalters*, extrait du *Festbuch*, publié pour l'inauguration du Musée historique. Bâle, 1894.



originaire d'Utrecht, s'occupait dans une salle de la Chartreuse, à la transcription et à l'illustration d'une Bible. Il avait sans doute connu dans les Flandres les œuvres de Hubert et de Jan van Eyck ; sa manière est assez élégante ; son exécution surprend par la finesse et la fermeté du modelé.

Nous devons tenir compte aussi, pour la comparer aux œuvres de ces précurseurs, d'une précieuse miniature du *Livre de Féodalité*, le *Lehenbuch*, où est représenté l'évêque Friedrich ze Rhin, recevant l'hommage de ses féaux.

Un autre peintre, Peter Malenstein, a exécuté, vers 1455, un *Jugement dernier*, pour l'église des Cordeliers. Son nom est inscrit dans un des registres de dépenses de l'administration. Malenstein représente une époque de transition ; il échappe aux procédés étroits du moyen âge et subit l'influence nouvelle, celle qui vient des Pays-Bas.

Un reflet du mouvement artistique des régions du Nord devait, en effet, se faire sentir à Bâle. Les maîtres néerlandais, après les maîtres rhénans, transmettaient leurs procédés aux peintres indigènes. On peut noter l'imitation de la Hollande dans la célèbre *Danse des Morts*, peinte pour le cloître des Dominicains. Pendant ce temps, les anciennes industries d'art continuaient à mettre au jour leurs productions populaires. Des peintres d'images de saints, artistes et artisans à la fois, se livraient à un genre de travail facile, qui devait bientôt se trouver vulgarisé par les procédés de la xylographie. D'autres artistes coloriaient les feuillets du Livre Matricule de l'Université, et y jetaient, à propos d'une admission, quelque ornementation élégante. La miniature initiale, celle qui rappelait la fondation, avait tout d'abord été exécutée avec beaucoup de soin et d'adresse. Un gracieux pinceau avait retracé l'évêque Johann von Venningen remettant solennellement la bulle au bourgmestre de Bâle. Celui-ci et le premier recteur la reçoivent à genoux. Derrière l'évêque se tiennent les professeurs, les élèves, les assistants de toute classe, suivant curieusement les détails de la cérémonie.

Chaque œuvre qui date de cette période, chaque peinture répondant à une conception originale, représente pour l'art local une acquisition et une conquête. Malheureusement, par une fatale occurrence, peu de productions du xv<sup>e</sup> siècle devaient parvenir jusqu'à nous. Plus terribles que les tremblements de terre et les bouleversements de la nature, les ravages des iconoclastes et la grande destruction de 1529 portèrent le coup de grâce à l'art ecclésiastique ; bien des panneaux, bien des décorations murales commandées par le clergé,

disparurent dans la tourmente. C'est à peine si l'on retrouve aujourd'hui, en visitant les églises de Bâle, quelques fresques qui n'ont point péri, comme la *Légende de Saint Vincent Ferrier*, peinte dans une chapelle des Dominicains. On y remarque une expression des plus délicates et une influence qui semble encore bourguignonne ou française, à travers la légèreté du trait et le sentiment de fine réalité, qui se mêle à l'étude des physionomies.

L'Alsace était devenue cependant une terre d'élection pour la peinture ; l'école de Colmar distançait celle de Cologne. Martin Schongauer, après s'être imprégné des fortes leçons qu'on recevait en Flandre, après avoir connu la sérieuse discipline dont on pouvait s'inspirer à la suite de Rogier van der Weyden, propageait dans l'Allemagne du Sud une formule où la grâce se mêlait à la plénitude. Une direction plus sûre, plus humaine s'imposait à l'art allemand encore hésitant, encore amoindri par des conceptions qui semblaient tenir d'une Germanie byzantine. Le maître alsacien, tout en conservant l'idéal ancien, se dégageait de la rigidité archaïque ; il faisait resplendir la vivacité de son coloris, il comprenait les beautés de la nature et n'en demeurait pas moins un esprit élevé et sévère, replié dans ses pensées mystiques, comme la Vierge qu'il a représentée semble l'être dans son buisson de roses. Schongauer rayonnait autour de Colmar ; il était appelé à travailler dans le Brisgau ; ses gravures se répandaient à Bâle. Vers la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, aucun maître ne pouvait exercer un ascendant aussi puissant.

La grande époque allait venir, celle où Bâle devait être un foyer et un centre de production pour le livre et l'estampe. Servie par le Rhin, voie de communication exceptionnelle, et portant son activité à tous les coins du monde germanique, la ville était désignée pour faire refluer dans tous les sens les œuvres de l'intelligence et du savoir, réunies chez elle comme dans une Leipzig du moyen âge. Les éditeurs avaient besoin de recourir aux artistes, et ceux-ci venaient se grouper là où ils trouvaient le travail assuré. L'art devait être doublement favorisé par les commandes des libraires et par les encouragements d'une élite d'habitants enrichis et devenus amateurs.

## II

Les premières écoles allemandes, celle de Cologne, celle du Haut-Rhin, sont représentées dans le Musée de Bâle par quelques



œuvres dont l'origine a été établie ou confirmée, après les discussions auxquelles on peut s'attendre dans l'état actuel de la critique. A en juger par la dernière édition, le catalogue du Musée a été dressé par M. Daniel Burckhardt avec une méthode toute scientifique. On y retrouve çà et là un commentaire logique, qui renvoie aux sources, et où sont rappelés les témoignages donnés par certains visiteurs des plus compétents, amenés par leurs propres études dans ce musée très fréquenté<sup>1</sup>.



LES PRÉPARATIFS DE LA CRUCIFIXION.

Dessin à la plume attribué à Martin Schongauer.

(Musée de Bâle.)

Nous ne croyons pas qu'il soit bien nécessaire de rappeler que le fonds principal des collections de Bâle se compose des œuvres d'art réunies par le jurisconsulte Amerbach, contemporain de Holbein et qui fut l'ami d'Érasme. Quelques peintures antérieures au xvi<sup>e</sup> siècle ne proviennent point du cabinet formé par ce savant; elles sont dues à des legs ou à des acquisitions récentes. Nous rencontrons parmi

1. Nous parlons ici de l'édition allemande du catalogue du Musée, plus détaillée que la traduction française, et à laquelle le critique doit avoir recours pour tout supplément d'information.

ces morceaux un panneau où trois anges, d'une coloration un peu pâle, déploient leurs ailes et s'ébattent sur un fond d'or. L'école de Cologne peut revendiquer ces légères figures; elles furent d'abord attribuées à un imitateur du Maître de *la Passion de Lyversberg*. D'après l'autorité de M. Scheibler, elles ont été restituées à un élève du célèbre peintre de la cathédrale de Cologne, Stephan Lochner. Un tableau curieux dans sa forme circulaire, le *Couronnement de la Vierge par la Sainte Trinité*, porte la date de 1457. Autour du motif principal se déroule une bande dorée où sont disséminés des anges; dans un autre cercle, divisé en compartiments, sont rangés de nombreux saints et saintes, des rois, des reines, des personnages en prières. Une leçon de piété, donnée avec émotion sous une forme assez compliquée, se dégage de ce tableau, qui provient sans doute d'une église du pays rhénan, peut-être même de l'Alsace.

Nous pouvons voir quel a été le chemin parcouru, dans l'art d'une région, grâce à Schongauer, en nous attachant un moment à deux peintures qui représentent *Saint Georges vainqueur du dragon* et *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*. On aperçoit dans ces deux tableaux une perspective de ville et un paysage de rochers aux découpures abruptes, qui révèlent une exécution presque enfantine. Ne regardez pas trop le personnage misérable et grotesque pour lequel saint Martin se dépouille de son vêtement, ni l'homme ensanglanté, victime du dragon que vient d'attaquer saint Georges. Les types sont naïvement retracés; la couleur, posée par larges couches, est brutale et livide, le dessin âpre et rigide. Ces compositions, encore barbares, ornaient une église près de Sierentz. Deux petits panneaux, la *Manne* et les *Israélites célébrant la Pâque*, ont été classés sous le nom de Caspar Ysenmann. Considérons-les, à défaut de certitude, comme étant exécutés dans la manière de ce maître, qui vivait à Colmar avant Schongauer, et s'était formé d'après les peintres néerlandais ou colonais. La touche en est inégale et gothique, et pourtant l'ensemble ne manque pas d'un certain charme naïf; la couleur est vive, le trait ferme et incisif.

Abordons la phase nouvelle, celle qui constitue une évolution et un progrès. Nous exprimerons le regret de ne point trouver devant nous de tableau du maître de Colmar. Aucune œuvre peinte ne nous parle ici de son talent et de ses conceptions. Il y avait autrefois dans le catalogue du Musée une attribution qui, à bon droit, n'a pas été maintenue. Une étude d'homme âgé, portant un bonnet fourré de couleur grise et tenant un chapelet entre les mains, étude exécutée



sans doute pour un tableau religieux et offrant cette inscription : « *Pius Joachim*, » avait été reconnue, sans aucune raison, comme un ouvrage de Martin Schongauer. L'inventaire du cabinet Amerbach ne renfermait cependant aucune désignation, et le savant collectionneur aurait bien su distinguer la touche du grand artiste. Le personnage à la coiffure grise, dont la physionomie est d'ailleurs assez caractéristique, présente, semble-t-il, quelque analogie de facture avec le donateur du tableau de Memling, appartenant au Louvre, grâce à la libéralité de la comtesse Duchâtel. La dénomination adoptée par le catalogue, à propos de ce tableau, est présentement celle-ci : *Manière de Hans Memling*. Il y a là un classement acceptable : tout indique qu'on peut rendre logiquement cette tête expressive à l'école flamande. Rien ne nous empêche, quand à nous, d'admettre que le type retracé dans ce tableau ait servi de modèle à l'un des élèves qui continuaient la tradition du suave peintre établi à Bruges.

Des dessins assez nombreux, dans la salle d'entrée du Musée et dans les réserves, représentent « Martin Schongauer et son école ». Autrefois, le nom du maître était hautement prononcé; il y a tendance aujourd'hui, tout en tenant compte de quelques œuvres originales, à nous présenter Schongauer et ses disciples sous une forme collective. Ici, une étude de tête de vieillard semble avoir servi aux tableaux de la *Passion* qui se trouvent à Colmar. Voici quelques esquisses de saints, tracées largement à la plume. Là nous avons de simples copies, anciennes, si l'on veut. Nous sommes forcé de ne point adopter de ligne de démarcation trop arrêtée. M. Eugène Müntz a étudié avec une extrême conscience ces dessins du Musée de Bâle<sup>1</sup>. La conclusion à laquelle il est parvenu n'a rien de catégorique. Il reconnaît, au point de départ de toute étude sur Martin Schongauer, comme morceaux typiques, la *Vierge* de l'église de Colmar, et les deux volets du musée de cette ville, *Saint Antoine* et la *Vierge adorant l'Enfant Jésus*. Parmi les dessins de Bâle, il se refuse à admettre un groupe de saintes qui lui paraissent retracées sans caractère et sans expression. Il s'attache plus spécialement à un *Saint Christophe* représenté avec une certaine vigueur, et dont l'aspect est tout archaïque, à deux études de têtes de personnages coiffés d'un turban, et qui ont dû représenter des types de bourreaux, et enfin à un dessin coupé en deux parties, les *Préparatifs de la*

1. *Un artiste alsacien au XVI<sup>e</sup> siècle. — Étude sur Martin Schœn. Les dessins du Musée de Bâle* (L'Art, 1886, t. I, p. 72).

*Crucifixion.* Cette dernière œuvre est classée, dans le catalogue, comme une copie d'après une production disparue de l'atelier du maître; une peinture qui se trouve dans l'église de Bühl, près de Guebwiller, offre une certaine analogie avec cette composition. M. Galichon avait dit avant M. Eugène Müntz : « Les dessins de Schongauer ne sont pas moins rares que ses tableaux; beaucoup de ceux qui lui sont attribués sont apocryphes. » L'excellent critique reconnaissait, au nombre des dessins de Bâle qui lui semblaient incontestables, celui où est figurée la sainte Vierge, lisant dans un livre, à côté de l'Enfant Jésus qui tient à la main un poëlon à trois pieds. On retrouve dans cet ouvrage le type de Madone cher à Schongauer; il a été copié presque textuellement par un graveur anonyme, connu sous les initiales B. M., graveur qui, par ses productions, semble apparenté au Maître de la *Roue de Sainte Catherine*.

M. Georges Duplessis a parlé de planches en argent possédées par le Musée de Bâle et dont on fit tirer, en 1858, dix-huit épreuves, qui furent adressées aux principaux Musées d'Europe. Ces gravures représentaient, pour la plupart, des scènes de la vie de la Vierge et du Christ et des effigies d'apôtres. Passavant les regarde comme appartenant en partie au maître, ou plutôt il les croit exécutées dans son atelier et sous sa direction. Dans ces sujets, il faudrait voir encore, après un mûr examen, des travaux d'élèves. Ces pièces sont postérieures à Schongauer, et ce précieux envoi ne se compose, tout bien considéré, que de productions d'une importance secondaire.

Martin Schongauer avait un frère, Ludwig, qui, à Bâle, nous apparaît comme un dessinateur naïf d'animaux. Un de ses dessins, un *Loup enlevant une chèvre*, n'offre aucun mouvement; l'animal ravisseur tient sa victime par une oreille et la conduit placidement vers les bois. Son *Cerf couché* est bien supérieur au morceau précédent. Faut-il, après avoir vu ces œuvres, attacher beaucoup d'importance à cet artiste? Mérite-t-il qu'on revienne à lui de plus près? A l'heure présente, son rôle a été élargi; on a aussi examiné en lui le peintre, et malgré la faiblesse des dessins que nous pouvons signaler, il semble avoir été le successeur de son frère et le directeur de l'atelier de Colmar, après la mort de celui-ci.

Les notes biographiques, qui lui ont été consacrées par Passavant, se trouvent complètement inexactes<sup>1</sup>. L'année de la naissance de

1. Le *Peintre graveur*, II, 115. Nagler, dans son *Dictionnaire*, donne également des renseignements erronés.



Ludwig Schongauer est inconnue; nous devons la placer avant l'année 1445. On a admis à tort qu'il était né à Augsbourg; il a travaillé dans cette ville, ainsi qu'à Ulm; mais le maître s'étant fait



LA VIERGE TENANT UN LIVRE, ET L'ENFANT JÉSUS JOUANT AVEC UN POÉLON.

Dessin à la plume, attribué à Martin Schongauer.

(Musée de Bâle.)

accorder le droit de bourgeoisie dans ces deux cités, il est facile de conclure de l'obtention de ce privilège, qu'il faut chercher ailleurs son berceau.

C'est en 1479 qu'il fut reçu citoyen d'Ulm, où une autre branche de la famille Schongauer se trouvait fixée. Nous le voyons acquérir le titre de citoyen d'Augsbourg en 1486; il changeait de résidence suivant les commodités et les exigences de son travail. Nous remarquerons qu'il exerçait son art distinctement et loin de son frère. On présume qu'il était l'aîné. Lorsque Martin mourut, en 1491, il vint à Colmar; il avait sans doute intérêt à recueillir l'héritage artistique du maître enlevé en pleine gloire et dont il portait le nom. Il s'établit donc en Alsace et acquit, en 1493, le droit de bourgeoisie.

Il avait probablement conservé quelques relations avec Augsbourg, tout en habitant Colmar. Les registres de la corporation des peintres d'Augsbourg renferment, pour l'année 1497, une mention concernant deux enfants « qu'avait eus maître Ludwig Schongauer », nommés Martin et Suzanna, et qui étaient reçus à leur tour, pour exercer la profession de leur père. Le texte de cette inscription nous laisse entendre que Ludwig n'existait plus. On peut, en effet, d'après de nouveaux documents, fixer la date de son décès entre 1493 et 1494.

Il était peintre, d'après les registres où il a été immatriculé; nous ne connaissons point de tableaux signés de son nom; on a essayé de voir en lui l'auteur d'une suite de quatre peintures, placées dans le *Dom* d'Augsbourg, en s'appuyant sur certaines analogies avec la *Vierge au buisson de roses*. Une autre composition, qui appartient à l'église Saint-Ulrich, lui a été aussi attribuée; cette œuvre a, d'ailleurs, par tradition, été accordée à Martin Schongauer<sup>1</sup>. Comme graveur, il signe de ses initiales : L + S. Les planches marquées de ce monogramme se rapporteraient à son séjour à Ulm et à Augsbourg; plus tard, lorsqu'il devint le successeur de son frère, il aurait gravé des pièces où il conservait la marque d'atelier de Martin Schongauer. Nous renvoyons d'ailleurs, pour de plus amples détails, au livre où M. Daniel Burekhardt a étudié l'école de Martin Schongauer, son influence et son rôle dans la région du Haut-Rhin<sup>2</sup>.

ANTONY VALABRÈGUE.

(*La suite prochainement.*)

1. D'après M. Scheibler, cette peinture de l'église Saint-Ulrich serait, définitivement, une œuvre de Martin Schaffner.

2. *Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Inaugural-Dissertation*. Bâle, Félix Schneider, 1888. — Voir aussi *Schongauerstudien*, par M. Max Bach (*Reperitorium*, t. XVIII, 1895).





## LES PORTRAITS DE LORENZO LOTTO



N a beaucoup parlé de Lorenzo Lotto en ces derniers temps et, après avoir été un peu trop méconnu, il occupe aujourd'hui l'attention. Mettant à profit les travaux de ses devanciers, ceux de Morelli qui, dans son livre sur les maîtres italiens, dressait une liste abrégée des œuvres du maître, ceux de M. H. de Tschudi qui le suivait dans ses pérégrinations à travers les Marches<sup>1</sup>, M. B. Berenson lui a consacré une étude

plus complète, dont M<sup>me</sup> Mary Logan rendait compte ici même<sup>2</sup> avec autant de délicatesse que de compétence. Et cependant, en dépit des consciencieuses recherches de M. Berenson, nous croyons qu'il n'a pas tiré tout le parti possible de l'ensemble des documents précieux — peut-être ne les avait-il pas connus en temps utile — qui, récemment, ont été publiés sur Lotto. Il n'a pas assez insisté, en tout cas, sur l'étroit accord que certains de ses ouvrages présentent avec sa vie morale et sur la facilité qu'ils nous offrent de pénétrer plus avant dans son intimité. Bien que les tableaux

1. Hugo von Tschudi, *L. Lotto in den Marken* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, II).

2. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1<sup>er</sup> mai 1895.

peints pour les églises ou les sanctuaires de l'Italie tiennent dans son œuvre la place la plus importante, c'est dans ses portraits, à notre avis, que Lotto a mis le meilleur de lui-même et manifesté tout son mérite. Ses compositions religieuses, d'ailleurs, tirent surtout leur prix de la diversité des types qu'il y introduit. Ce ne sont, à vrai dire, que des réunions de portraits, pleins de vie et d'expression, parmi lesquels nous retrouvons fréquemment quelques-uns des personnages qu'il a peints isolément, car, dans ses productions les plus mystiques, on sent toujours cet amour de la nature et cette étude attentive de la réalité sans lesquels il ne saurait y avoir d'artiste accompli.

En même temps qu'il a représenté ses modèles dans l'intimité de leur vie intérieure, et que chacune des images qu'il nous en montre est intéressante par la franchise du caractère individuel, l'ensemble des portraits de Lotto nous paraît constituer une confession personnelle, qui nous révèle non seulement les côtés significatifs de son talent, mais sa façon de comprendre la vie, les séductions comme les dangers qu'y rencontre cette âme tendre et loyale, souvent troublée, toujours avide de perfection, qui cherche à prémunir les autres contre les tentations de la volupté et à triompher lui-même des faiblesses de sa nature. Je sais que, dans des appréciations de cette sorte, la critique, naturellement portée à simplifier les éléments d'information dont elle dispose pour les ramener à une trompeuse unité, prête trop souvent à un artiste des intentions qu'il n'a pas eues. Mais ici les faits sont assez nombreux et assez formels pour nous convaincre, et, sans craindre d'être accusé de paradoxe, c'est avec confiance que je les soumets au jugement de mes lecteurs.

Il convient, tout d'abord, d'établir entre les portraits peints par Lotto deux catégories : ceux dans lesquels, ayant en face de lui des clients inconnus ou peu familiers, il a dû simplement s'attacher à les représenter tels qu'ils étaient, sans autre souci que celui d'une ressemblance fidèle. Parmi ces portraits, nous citerons celui du protonotaire Giuliano (National Gallery), exécuté vers 1522, un visage imberbe, maigre, d'aspect austère ; celui de jeune homme, du Musée de Berlin, dont l'expression grave et un peu triste contraste avec celle d'un autre portrait de ce même musée, un architecte à la figure mâle et pleine d'énergie ; enfin, les trois portraits du Musée Brera, datant de la fin de la vie du maître, de 1543 à 1544 : celui d'un vieillard aux yeux clairs, coiffé d'un béret et vêtu d'une

houppelande bordée de fourrure ; puis deux autres pendants : deux jeunes époux, le mari, un gentilhomme à la tournure aristocratique, bien pris dans son costume noir, et sa jeune femme, vue presque de face, aux traits fins et distingués. Vêtue avec autant de goût que d'élégance, celle-ci tient dans sa main droite un écran de plumes et dans l'autre un livre de prières, à tranches dorées ; pensive, elle semble hésitante entre les conseils de piété et de recueillement qu'elle vient de puiser dans sa lecture, et la vie mondaine vers laquelle sa condition, sa fortune et sa beauté l'attirent également.

Ces divers portraits nous montrent tout le talent, toute la conscience d'un artiste qui cherche à rendre sincèrement la personnalité de ses modèles. Conçus à la façon de ceux de Titien, sans avoir la même ampleur, ils se recommandent à nous par la correction d'un dessin très attentivement suivi et une recherche très pénétrante de l'expression. Il y a cependant déjà quelque chose de plus dans le dernier de ces ouvrages, et à travers cette représentation exacte le sentiment propre de l'auteur se fait jour, pour y glisser comme une sorte de discrète suggestion à cette jeune patriicienne.

Mais, à côté de ces portraits de commande, d'autres œuvres, plus librement conçues, sont aussi plus significatives. Tout en s'appliquant à une ressemblance fidèle, Lotto y marque avec une force singulière ses intentions et ses idées personnelles. Il mêle à la réalité un sens symbolique et, avec un parti pris évident, il se propose de traduire sa propre pensée. Ce sont là, à le bien prendre, plutôt des compositions que des images véridiques. Notons d'abord, en ce genre, le *Portrait de dame* de la galerie de Bergame, une femme d'âge moyen, dont on retrouve plus d'une fois le type dans les tableaux du maître, personne déjà un peu mûre, un peu massive dans l'opulent épanouissement de ses formes. Coiffée d'un lourd turban, elle a de grosses perles dans les cheveux, un collier à plusieurs rangs de perles autour du cou, un autre, semé de coquilles d'or, jeté sur les épaules, puis des chaînes, des bagues et d'autres bijoux. La bouche pincée, les yeux hardis et durs, elle regarde fixement le spectateur. Au fond, la lune à demi voilée éclaire de ses vagues lueurs un paysage mystérieux, et cette lumière douteuse, cette main charnue posée sur la poitrine, cette joaillerie compliquée, cette physionomie énigmatique, ajoutent un commentaire inquiétant à l'aspect de cette beauté nocturne.

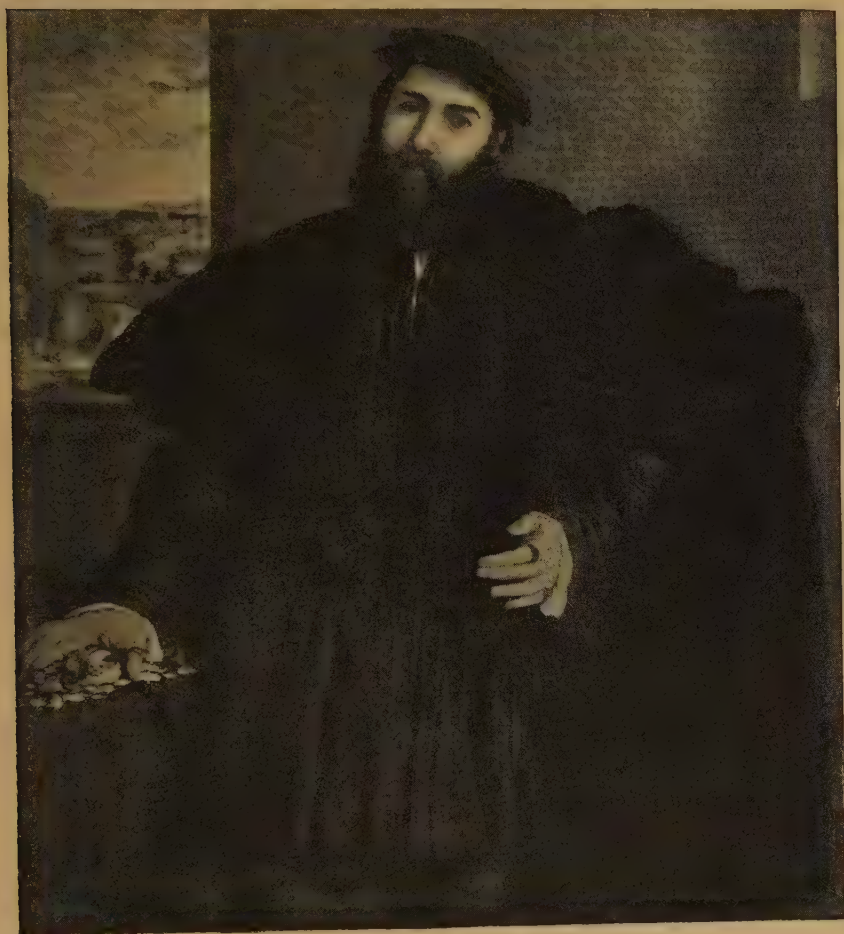


Plus dangereuse encore, parce qu'elle est plus jeune, plus avenante et plus belle, la *Lucrèce* de la collection de M. Holford (Dorchester House) nous fait voir ce type de femme à la tête petite, aux fortes épaules, à la carrure robuste, que nous retrouvons souvent chez les maîtres de Venise. Celle-là aussi a servi maintes fois de modèle au peintre pour plusieurs de ses tableaux religieux. Ici, elle tient dans sa main gauche et nous montre de l'autre main un dessin représentant *Lucrèce* prête à se poignarder; au-dessous, se voit l'inscription : *Nec ulla impudica Lucretiæ exemplo vivet*. Mais sa coiffure bizarre formée de brins de laine entremêlés de rubans blancs, sa robe magnifique, d'un brun rougeâtre rayé de vert, avec des manches bouffantes, sa large poitrine très découverte et surtout son air étrange démentent cette fière et chaste devise. Au lieu d'une *Lucrèce*, nous reconnâtrions plus justement en elle une de ces créatures naïvement impudentes, qui, dans le *Concert champêtre* du Giorgione, étalent sur le gazon leur superbe nudité, ou encore quelqu'une de ces *Vénus* ou de ces *Danaës* que Titien se plaisait à peindre et pour lesquelles posaient à l'envi, sans aucun voile, les maîtresses de ses protecteurs, les princes ou les grands seigneurs de ce temps. Ces viragos de haut bord, si fortement découplées, véritables animaux de plaisir, on les rencontre aussi dans l'histoire de la peinture, funestes et meurtrières pour les artistes tombés dans leurs filets, et Lotto va nous apprendre lui-même ce qu'elles peuvent faire de ceux qui sont devenus leur proie.

Voici, en effet, à la galerie Borghèse, un portrait de jeune homme cruellement significatif à cet égard. Debout, l'air morne, désabusé, le regard fixe mais éteint, il vient d'effeuiller une rose et, parmi les pétales épars de la fleur, ses doigts ont trouvé une petite tête de mort, symbole assez transparent des périls qui se cachent au fond des séductions de l'amour. Éperdu, impuissant à fuir le danger, le malheureux est là, inerte, incapable de la virile résolution qui seule assurerait son salut.

Dans le portrait d'homme de la galerie Doria, peint vers 1535, l'expression de désespoir est plus saisissante encore. Tout habillé de noir, la main gauche — une main maigre, effilée, aux longs doigts osseux — posée sur son cœur, comme s'il voulait en comprimer les battements trop violents, il se montre lui-même de sa main droite, avec un air de profonde commisération. Rien n'égale la tristesse de ses traits, l'air de complet découragement et d'amertume de son visage, la langueur de toute sa personne. Une inscription tracée à

côté de lui nous informe qu'il a 37 ans et, dans la force de l'âge, il a perdu toute énergie. Afin de nous révéler ce qui l'a réduit en si piteux état, de l'autre côté, un petit amour ailé, les pieds appuyés et pesant de tout leur poids sur les deux plateaux d'une balance qu'il porte



PORTRAIT D'HOMME, PAR LORENZO LOTTO.

(Galerie Borghèse.)

dans ses mains convulsivement serrées, nous offre la facile explication de la cause de ses maux.

Comme si ce n'était pas assez de ces deux exemples éloquents, le Musée de Vienne nous réserve une image encore plus poignante, celle d'un jeune seigneur aux yeux bleus, à la physionomie douce et charmante, qui, ainsi que le précédent, appuie une de ses mains

contre sa poitrine avec une expression de souffrance et de désespoir assez justifiée, car de l'autre main il tient une griffe d'or, simulant la patte d'une bête féline, avec laquelle il va se déchirer le cœur; artisan de son propre martyre, l'infortuné veut aviver et agrandir sa blessure, comme s'il avait besoin de faire saigner lui-même une plaie toujours béante.

Mais Lotto ne s'est pas borné à ces portraits isolés et, pour manifester plus clairement encore sa pensée, il y revient de nouveau dans deux portraits accouplés, peints en 1523, et auxquels, avec toute la puissance de talent dont il est capable, il donne une signification analogue. C'est avec une ironie évidente qu'il représente, dans le tableau du Musée de Madrid, *Deux Fiancés*, l'un perplexe, peu rassuré, l'autre sournoise et tout heureuse d'être arrivée à ses fins, réunis tous deux sous un joug de branches de laurier par un petit amour posté derrière eux, qui, souriant d'un air narquois, semble ravi du bon tour qu'il vient de leur jouer. Ce scepticisme d'un célibataire endurci à l'égard du mariage, Lotto nous en offre une nouvelle preuve dans le *Portrait de famille* de la National Gallery, où le père et la mère, tenant chacun un jeune enfant, au lieu de songer à cette joie de leur foyer, restent comme étrangers l'un à l'autre, moroses et absorbés dans leurs pensées, les yeux mélancoliquement tournés vers le spectateur...

Enfin, le *Triomphe de la Chasteté* de la galerie Rospigliosi, dont le burin délicat de M. Gaujean nous permet de joindre à ces lignes une si fidèle traduction, vient compléter un ensemble d'informations déjà si concluant. En dehors des peintures religieuses familières à Lotto, c'est une des très rares compositions allégoriques qu'il ait traitées, et, en la voyant, on ne peut s'empêcher de la rapprocher d'un sujet analogue, *l'Amour sacré et l'Amour profane*, un des chefs-d'œuvre les plus populaires de Titien. Mais, tandis que dans le tableau de la galerie Borghèse les deux personnifications symboliques de sentiments aussi opposés nous apparaissent simplement juxtaposées et sans aucune action, l'une engoncée, empêtrée dans ses lourds vêtements, l'autre nue, éclipsant facilement sa rivale par l'éclat triomphant de sa beauté, Lotto, au contraire, a pris très franchement parti pour la Chasteté. Forte de son indignation, c'est avec une véhémence passionnée que la jeune femme, sans autre ornement que l'hermine qui sert d'agrafe à sa robe, s'élance vers son ennemie pour la frapper et hâter sa fuite par ses coups. Arrachant l'arc des mains d'un petit amour qui cherche en vain à





Lorenzo Lotto pinx

TRIOMPHE DE LA CHASTÉTÉ  
(Galerie Rospighiosi, a Rome)

E. Gauffeur sc.

Imp. A. Clément-Paris







*Genova, n.*





la défendre, elle en menace la fugitive. Celle-ci, entièrement nue, — dans une attitude qui fait encore valoir toute la souplesse et la



L'HOMME A LA GRIFFE.

Tableau de Lorenzo Lotto, au Musée impérial de Vienne.

grâce de ses formes, — essaie de se dérober à une attaque dont elle ne semble pas même comprendre le motif et tourne vers cette rude matrone son visage étonné. Surprise par la soudaineté d'un assaut si imprévu, c'est à peine si elle a eu le temps de rassembler

en hâte ses instruments de parure, des peignes, des fioles, des pom-mades et des onguents mystérieux, tout un arsenal de toilette qu'elle emporte sur un tambourin. La colombe, son oiseau favori, s'envole à côté d'elle, les ailes déployées, et, mieux encore que l'étoile qui scintille au sommet de sa tête, sa beauté radieuse signale la déesse. Une facture large, onctueuse et fondue, la finesse du modelé et la délicatesse du clair-obscur font merveilleusement ressortir l'élégance et la flexibilité de cette belle figure, l'unique exemple que Lotto nous ait laissé de la perfection avec laquelle il savait peindre la nudité féminine. Craignait-il, avec sa nature un peu faible, d'affronter et de reproduire des spectacles que Titien recherchait, au contraire, se sentant assez prémuni contre de telles séductions par sa virile et sereine impassibilité? Lotto avait-il subi l'ascendant de quelqu'une de ces dangereuses créatures qu'il avait pu rencontrer sur son chemin, et dans quelle mesure y avait-il cédé? Les documents qui le concernent et qui, en ces dernières années, ont été exhumés des archives ne nous renseignent pas à cet égard. Mais le caractère des divers ouvrages que nous venons de signaler, la commisération que l'artiste y montre pour les victimes de l'amour, le sentiment tout moderne de mélancolie qu'exhalent plusieurs de ses portraits d'hommes, la persistance avec laquelle il multiplie ces témoignages, nous montrent assez à quel point il cherche à mettre les autres en garde contre des périls que, sans doute, il redoutait pour lui-même.

Ce que nous savons de la vie de Lotto s'accorde, du reste, merveilleusement avec les révélations que nous suggèrent ses œuvres. De même qu'il a été, comme peintre, exposé à toutes les influences, attiré tour à tour par les maîtres de la pleine maturité, Giorgione, Palma, Corrège et Titien, et qu'il s'est aussi senti retenu par les traditions plus austères d'archaïques, tels qu'Alvise Vivarini et Carpaccio, — de même, son existence entière n'est qu'une série d'irrésolutions ou d'expériences dont il ne semble guère profiter. D'âme aimante et de nature inquiète, il abonde en contradictions. Incapable de se fixer, il promène à travers les petites villes de l'Italie sa vie nomade. On le voit successivement à Bergame, à Loreto, à Jesi, à Recanati, à Trévise, à Brescia, à Ancône, à Cingoli, à Asolo, fuyant le bruit et travaillant sans relâche.

Sociable comme il l'était, il aurait dû se plaire dans les grands centres, à Venise, à Rome, à Florence, où ses confrères les plus en vue estimaient fort sa personne et son talent; mais il n'y fit que des séjours de très courte durée. Affectueux et tendre, il est en



même temps très nerveux, très irritable. A peine a-t-il chez lui un apprenti, que son voisinage, avant que l'année soit révolue, l'importune déjà ; il le trouve « trop ennuyeux » et le congédie « très amicalement ». Après une nouvelle tentative pour prendre de nouveaux élèves, il y renonce tout à fait, en 1552, parce qu'ils lui paraissent « trop ingrats ». Sur le tard, comme il a besoin d'être entouré de sympathie, « voyant que, déjà avancé en âge, il ne sent à côté de lui aucune affection », il se décide, sur les conseils d'un ami, à devenir l'hôte d'un certain Zuane del Saon, à Trévisé, et il fait un testament en faveur du fils de ce Zuane. Mais l'accord ne dure pas longtemps. Sur quelques plaisanteries qu'on lui adresse, il quitte Trévisé, sans avoir même une chemise sur le dos. Dans sa détresse, il a cependant conservé plusieurs pierres gravées dont il se délecte et peut-être aussi ce tapis d'Orient qu'on retrouve dans plusieurs de ses portraits ou de ses tableaux.

Très laborieux, il est aussi très désintéressé, fort insouciant du prix qu'il pourrait tirer de ses peintures. Il les cède pour des sommes minimales ; il en laisse même en dot à deux jeunes filles « d'un caractère doux, saines d'esprit et de corps ». Une autre est donnée par lui à la veuve d'un de ses confrères, « à condition qu'elle se remarie le plus tôt possible, pour éviter de faire parler d'elle ». Il ne goûte quelque tranquillité que dans les pieux asiles où de temps à autre il se réfugie. A Venise, il entre à l'hôpital des moines de Saint-Jean et de Saint-Paul, auxquels il lègue à deux reprises tout son bien, « à condition qu'il sera enterré dans l'habit de leur ordre ». Mais là encore il ne peut se tenir, et il quitte Venise pour se retirer, en 1554, à Loreto, où bien des fois déjà il avait séjourné. C'est à la Vierge qu'il s'y consacre, en se donnant lui-même avec tous ses biens à la *Santa Casa*. Dans le contrat qu'il passe en s'y faisant admettre, il est dit qu'il devra avoir une chambre, un domestique attaché à sa personne, et qu'en considération de la rente qu'il abandonne, « il sera honoré comme un bienfaiteur et recevra un florin par mois, pour en disposer librement ». C'est là, dans le travail et la prière qu'il passe les quatre dernières années de sa vie, sans autre incident qu'une querelle avec les domestiques du couvent, comme s'il devait montrer jusqu'au bout son humeur un peu difficile. Sauf ce léger ennui, il avait enfin trouvé le repos auquel il aspirait depuis si longtemps.

« Les derniers moments de son existence, nous dit Vasari, s'écoulèrent dans le bonheur et la paix la plus parfaite, et il est

permis de penser qu'ils lui méritèrent les grâces de la vie éternelle, qu'il n'aurait peut-être pas acquises s'il était resté embarrassé dans les choses de ce monde. »

Ainsi s'éteignit dans le silence et la retraite cet artiste étrange, partagé entre les séductions de la beauté terrestre et les scrupules d'une conscience très délicate, également sincère dans les confessions qu'il nous a laissées de sa faiblesse et dans les efforts constants qu'il a faits pour en triompher.

ÉMILE MICHEL.





LE

## CENTENAIRE DE LA LITHOGRAPHIE

Ce ne sera la faute ni des organisateurs d'expositions, ni des amateurs toujours libéralement disposés à prêter leurs trésors, si la lithographie ne reprend pas dans l'estime et le goût public la place de premier ordre qu'elle y occupait autrefois et dont un injuste et prolongé dédain l'avait chassée. Que n'a-t-on pas fait pour elle depuis quelque temps ! Une exposition rétrospective spéciale à l'École des Beaux-Arts, en 1891, succédant à celle des caricaturistes qui, dès 1888, l'avait partiellement remise en honneur ; puis celles de Raffet (1892), de Charlet (1893), qui en furent comme des rameaux détachés, ont été autant d'occasions de réapprendre ce que fut cet art aux époques glorieuses de sa carrière, et quel instrument docile et souple il met aux mains des inventeurs. Aujourd'hui, c'est son centenaire qu'on fête, centenaire un peu hâtif et prématuré peut-être, si l'on s'en tient aux dates traditionnelles, mais qui n'en est que plus caractéristique d'un retour marqué d'opinion et d'une recrudescence d'enthousiasme en sa faveur. A voir cette succession d'hommages répétés, ce débordement de caresses, il semble qu'il s'agisse d'un ami très cher, longtemps perdu et qu'on retrouve, qu'on croyait mort et qui tout à coup ressuscite.

En effet, après une période d'engourdissement et de sommeil,



où elle végéta-pauvrement, sauvée par quelques artistes seulement d'un complet oubli, la lithographie est ressuscitée, est redevenue un genre aimé des jeunes générations. Sans être encore aussi vivace qu'autrefois, elle montre pourtant bonne intention de vivre. Les gens moroses diront que c'est une mode qui passera, comme les manches à gigot, les bandeaux à la vierge ou les redingotes 1830, et qui tient aux mêmes causes, à la poussée actuelle de romantisme renaissant. Peut-être, à creuser plus à fond, trouverait-on que la loi subie est la loi même qui préside à l'évolution des systèmes et des formules d'art, qui fait qu'à leur déclin, à leur mort apparente, succède presque fatalement un épanouissement nouveau. Les procédés s'usent comme les terrains, qu'on épuise à leur trop demander, dont il faut de temps en temps renouveler la culture, et, de même que la lithographie vieillissante s'est vue remplacer par l'eau-forte, de même aujourd'hui elle la remplace à son tour. Ainsi va le monde, d'un engouement à l'autre, d'une invention à la suivante, n'étant jamais plus près de s'éprendre de ce qu'il a oublié, que lorsque l'ombre et le silence en ont ravivé les charmes. Le moment est donc bien venu pour parler de la lithographie, de ses origines, de son histoire, et relier aux brillants succès des ancêtres l'effort rajeuni de leurs descendants.

La présente exposition nous en offre le prétexte et les moyens. Plus complète à certains égards que les précédentes, notamment sur la question mystérieuse et compliquée des débuts, elle a réuni et groupé par époques, avec une méthode dont il faut lui savoir gré, la plupart des pièces du procès. Si quelques noms manquent, si d'autres sont imparfaitement représentés, cela tient surtout au hasard, toujours un peu mêlé à ces improvisations rapides, qui nous font pour deux mois un musée provisoire et charmant. Les collections Rouart, Quévilly, Politzer, Hédiard, Beurdeley, Legras, Maindron, Rossigneux, Kann, Blondel, Curtis, Germain Bapst, Aglaüs Bouvenne, René-Paul Huet, Devéria, Paul Colin, Arthur Chassériau et Brown — encore en oublions-nous, — presque toutes habituées de ces fêtes, ont fourni le principal appoint à la solennité centennale. C'est plaisir que d'en revoir les belles épreuves, les exemplaires de choix, souvent rarissimes, parfois uniques. Il y a là des merveilles, qui ont dû faire commettre plus d'un péché d'envie aux iconophiles, et dont la Bibliothèque Nationale même pourrait, pour compléter ses séries, surveiller certaines jalousement.

Ajoutons que pour la première fois — et ce n'est pas le moindre

attirait de l'exposition, devenue ainsi vraiment internationale — une place a été faite, à côté de la section française, qui demeure forcément la plus développée et la mieux fournie, aux écoles étrangères régulièrement classées et mises à part. L'idée, malheureusement, est plutôt indiquée que réalisée, car les lacunes ici sont innombrables ; et il serait tout à fait téméraire de porter sur l'art de nos voisins un jugement définitif d'après les échantillons présentés,



SENEFELDER.

Lithographie de N. H. Jacob.

d'en prétendre au moins connaître complètement l'histoire. Tel pays, comme l'Allemagne, par exemple, le pays originaire du genre, ne nous montre guère que les pièces tâtonnantes et pauvrettes du début, les « incunables », ainsi qu'on les a justement nommées, dont la Bibliothèque de Munich a envoyé pour son compte une trentaine. Rien de Menzel, le seul grand artiste original qu'on y puisse citer en la matière, et dont il aurait été intéressant d'exposer les premières lithographies, faites en pleine vogue française, vers 1830 ou peu après. Rien non plus des efforts actuels pour faire revivre le procédé, transformé, modifié, curieusement rapproché des vieux bois

des maîtres allemands, de tout ce mouvement de renaissance que Hans Thoma, le peintre de Francfort, dirige et conduit.

Telle autre section, en revanche, comme la section anglaise, la plus attrayante et la plus nombreuse de beaucoup, est presque uniquement composée d'éléments modernes, de jolis croquetons de peintres, clairs, blonds, enveloppés d'air, en parfaite harmonie avec la blancheur aimée des intérieurs anglais, et qu'a réunis, en majeure partie, l'illustre président de la Royal Academy, sir Frederick Leighton. On trouve bien çà et là quelque note des temps romantiques : les paysages ou architectures délicates de Harding et de Joseph Nash, celles plus rudes de Samuel Prout ou de Louis Haghe, les animaux de Newton Fielding, et autres amis ou contemporains de Bonington, qui ont collaboré avec lui aux *Voyages dans l'ancienne France* de Nodier et Taylor ; un vigoureux *Pêcheur endormi*, de J.-C. Zeitter, dans l'esprit coloré et réaliste d'un Géricault ; une amusante planche de J. Hayter, qui représente Weber conduisant lui-même, à Covent-Garden, son opéra du *Freischütz* (1826) ; une des fines caricatures politiques de l'anonyme H. B. (*The Lame leading the Blind*), qu'employa, vers 1832, l'éditeur Mac Lean, pour essayer de rivaliser avec le succès alors si grand des caricaturistes français. Mais ce qui domine, ce sont les œuvres contemporaines : morceaux de figures, à la sanguine ou au gras crayon noir, par le sculpteur Goscombe John, sir Frederick Leighton, Watts, Herkomer, Sargent, Gotch ou Rothenstein ; paysages ou marines des deux Wyllie, d'Henry Moore, d'Oliver Hall ; grande scène rustique de Robert-W. Macbeth, *Tourbière brûlant*, dans la manière et le genre de Frederick Walker ; C.-H. Shannon et ses douces mysticités ; Wickenden et ses poétiques nocturnes à la Millet, sa *Notre-Dame de Paris* ; par-dessus tout, Whistler, exquis d'inachevé, parfait d'impression rapide, de grâce et de rêve saisis au vol.

C'est à peine si, dans les autres pays, se détachent quatre ou cinq noms dignes de mémoire. L'Autriche est comme une doublure de l'Allemagne, où Krichuber, Eybl, Pettenkofen, essaient en vain sur le tard de donner à la lithographie originale un peu de l'éclat, de la vie que la France, dès longtemps, y avait mise. L'Italie n'existerait même pas à l'exposition sans Calamatta et ses fac-simile de crayons d'Ingres ; l'Espagne sans Goya, crayonnant à Bordeaux, vieillard octogénaire, en 1825, cette fougueuse suite de Courses de taureaux, dont nous donnons ici une pièce (*El famoso americano*), et qui ravissaient tant Delacroix par leur couleur romantique. En Belgique,



c'est Navez, élève de David, avec un bon portrait ferme et vigoureux, d'après lui-même (1826) ; Wappers ou Gallait ; Verboeckhoven, l'animalier ; Madou s'inspirant en ses portraits, en ses vignettes de la manière française, des Devéria ou des Johannot ; Rops, enfin,



MADAME ADÉLAÏDE, SŒUR DE LOUIS-PHILIPPE (1806).

Lithographie de Mgr le Duc de Montpensier.

aussi remarquable dans la lithographie que dans l'eau-forte, songeant peut-être à Courbet, dans sa grande et belle pièce de l'*Enterrement au pays wallon*, mais si typique et personnel dans le portrait, avec une nuance à la Stevens (*Adèle Dullé, Un Monsieur et une Dame* surtout). La Hollande n'est représentée que par une ou deux notes modernes, les jolis instantanés limpides et fins de Storm de Gravesande et de Ten Cate, les essais de parisianisme alourdi et un

peu provincial de Burger, les fantaisies décoratives de Van Hoytema. La Suisse ou la Russie ne comptent pas.

Ce qui se dégage, en somme, de cet aperçu, si fragmentaire et insuffisant qu'il soit, et ce qu'on est en droit de conclure, en s'aidant des livres sur la matière, c'est combien la France — tout chauvinisme mis à part — a contribué à lancer le genre, à lui donner la vogue et le succès. D'autres pays ont pu le connaître et le pratiquer avant elle. Mais, soit qu'ils n'en aient pas compris et approfondi les ressources, soit plutôt qu'ils aient manqué alors d'artistes originaux capables de s'en servir, ils se traînèrent, en général, dans des entreprises plus industrielles qu'artistiques et dans la stérilité des reproductions. Au contraire, dès que la nouvelle langue sortie d'Allemagne eut été adoptée par la France, dès que s'y furent appliqués tout un groupe de libres esprits, entreprenants, hardis, avides de dire leur mot dans le monde, heureux de transcrire ainsi rapidement leur pensée, ce fut comme une trainée de poudre. L'Europe entière s'engoua d'un genre aussi brillamment représenté et fêté. Nos artistes donnèrent le ton, firent la mode, et même en son pays d'origine la lithographie se remit à notre école. On le sent en de nombreuses œuvres, à partir du moment où elle eut droit de cité chez nous. Ce ne serait donc qu'à demi inexact de dire de ce procédé si charmant, comme de l'architecture gothique au moyen âge, que ce fut « œuvre française », *opus francigenum* : tant la France a donné de son cœur, d'elle-même et de sa vie à l'enfant d'adoption. De loin, avec le recul de l'âge, la lithographie nous apparaîtra toujours comme une des fleurs de notre romantisme : elle a reçu du temps et du pays qui l'ont le plus illustrée sa marque indélébile, et la légende ici rejoint l'histoire et la complète.

On sait comment naquit cet art particulier au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. Le fils d'un pauvre acteur du théâtre de Munich, Aloys Senefelder, avocat manqué, littérateur médiocre, auteur dramatique et musicien par goût, acteur par nécessité de vivre, composait, avec un acharnement de rêveur et de croyant, des pièces qu'on ne jouait pas. Comptant toujours sur une bonne chance pour le tirer de l'ombre, voulant d'ailleurs conserver ses œuvres à la postérité, mais manquant d'argent pour le faire par les voies régulières, il employait dans ce but une planche unique de cuivre en sa possession, sur laquelle il les gravait feuille à feuille, pour les imprimer à mesure, et qu'il replanait ensuite, afin d'y continuer son travail de Sisyphe. Les pierres dont il se servait pour ses replanages, ayant l'inconvénient





EL FAMOSO AMERICANO, MARIANO CEBALLOS.

Lithographie de Goya.



de rayer parfois le cuivre, il eut l'idée de recourir à d'autres, bien connues en Bavière, qu'on trouve à Solnhofen comme à Kelheim, et dont on appréciait fort, dès la Renaissance, le grain à la fois ferme et doux, pour les petits portraits sculptés ou les transcriptions en bas-relief des estampes de Dürer et autres maîtres allemands. Le hasard, et — il faut bien le dire aussi — des recherches passionnées l'ayant mis sur la voie, il les détourna bientôt de l'usage si humble qu'il en avait fait d'abord, s'étant aperçu qu'il avait ainsi, sans le savoir, sous la main un agent merveilleux d'écriture et d'impression directe. De ce jour, la lithographie était trouvée <sup>1</sup>.

Esprit ingénieux, porté aux découvertes, Senefelder, une fois lancé, tira peu à peu du procédé tout ce qu'il contenait en germe, dessin au crayon, à la plume, au lavis, reports sur pierre, jusqu'à l'embryon primitif de la lithographie en couleurs. L'outillage se créait, mais pour quelles tristes besognes pendant longtemps ! L'inventeur lui-même ne visait pas beaucoup plus haut que la production économique et rapide de compositions musicales, de modèles de dessin pour écoles, de cartes de géographie, tout le terre à terre de la lithographie commerciale, par laquelle on débuta presque partout. Né dans un pays où l'art était alors à un niveau tout à fait infime, médiocrement doué lui-même à cet égard, manquant avec cela du sens pratique des affaires et de l'esprit d'entregent qui auraient pu l'aider, au moins, à réussir, le pauvre Senefelder, associé avec ses deux frères, Thibaut et Clément, aux frères André, éditeurs de musique français établis à Offenbach-sur-Mein, essaya en vain de fonder, soit en Angleterre, soit en Allemagne, un établissement durable. Ne faisant en ces incessants voyages que répandre ses idées et donner à des rivaux plus heureux ou plus adroits les moyens de le vaincre, épuisant toutes les commandites, lassant la patience et la bonne volonté de tous ses protecteurs, il vit successivement s'effondrer ses espérances. A Munich même, les seules tentatives de quelque valeur se produisirent en dehors de lui, soit dans l'atelier

1. On prétendrait volontiers aujourd'hui, d'après deux médiocres petites pièces, non signées ni datées d'ailleurs, envoyées par la Bibliothèque de Munich à l'exposition (étude de plante et fragment de carte géographique), que, dès avant lui, en 1789, un certain Simon Schmidt avait eu vent de la chose. Mais l'essai ne nous paraît ni assez solidement établi comme date, ni assez important pour permettre de déposséder Senefelder de sa gloire, et, jusqu'à preuve du contraire, nous continuerons à maintenir en 1796 la première apparition sûre et catégorique du système.

de Mitterer, qui avait recueilli les débris désesparés du sien, soit surtout quand, en 1808, Piloty et Strixner imaginèrent de reproduire dans la formule nouvelle les *Galeries de Munich et de Schleissheim*, origine et modèle de tant d'autres publications analogues, où l'Allemagne borna presque complètement ses ambitions lithographiques, mais dont la conscience étonnante pour l'époque, dans le rendu des primitifs notamment, fait encore aujourd'hui notre admiration. Plus tard, en 1819, lorsque Senefelder vint en France, muni à nouveau d'un perfectionnement curieux — la première idée et le premier essai de papier lithographique destiné à remplacer les pierres — pour lequel il prit un brevet, il était depuis longtemps dépassé, oublié : il eut presque l'air d'un intrus. La fortune décidément l'abandonnait.

En France, la lithographie prit assez vite une allure autrement originale et pimpante. Non pas au début, toutefois. Il y eut toute une période embryonnaire de tâtonnements, de trouble et d'incertitude, encore imparfaitement et mal connue, où, par défiance du procédé en général, mais aussi parce que l'époque n'était guère favorable aux entreprises, à peine un ou deux rares esprits s'intéressèrent à l'invention nouvelle. Le maître qu'elle devait ensuite si noblement glorifier, dont les conquêtes ininterrompues et les terribles chevauchées à travers l'Europe lassaient alors le monde et épuisaient la France, ne paraît en avoir compris ni les conséquences, ni la portée.

En 1802, un des frères André avait installé à Paris une imprimerie lithographique qui n'y put vivre, et dont il céda presque aussitôt le matériel à une certaine dame Révillon, bientôt découragée comme lui. C'est sans doute pour un successeur des deux précédents que Bergeret, élève assez obscur de David, exécuta à la plume, en 1804, comme en-tête de la maison, le curieux *Mercure volant* que nous reproduisons, et qui est, jusqu'à nouvel ordre, la première manifestation certaine de l'art nouveau en France. On ne connaît rien par ailleurs de ces trois ateliers, dont il est fort à supposer que les tendances étaient encore uniquement commerciales. Quelques amateurs isolés voulurent ensuite expérimenter le genre. Il est assez piquant de rencontrer parmi eux, en première ligne, le duc de Montpensier, frère du futur Louis-Philippe, émigré alors en Angleterre, et qui, instruit peut-être par Senefelder lui-même pendant le court séjour qu'il y fit, crayonne déjà avec une réelle adresse, en 1805 son portrait et celui de son frère face à face, en

1806 surtout celui de leur sœur Madame Adélaïde. Puis ce sont des officiers des armées impériales, artistes momentanément revêtus de l'habit militaire, qui, entre deux batailles, dans leurs courses errantes, découvrent le procédé et s'en éprennent : le général Lejeune dessinant à la diable, à Munich, en 1806, presque comme une gageure, un *Cosaque* dans la manière de Gros; le colonel Lomet, plus calme et froid dans la transcription, en 1807, d'une pierre tombale qui l'avait frappé à son passage à Braunau-sur-l'Inn. Denon, plus tard, se transporte à Munich même, pour étudier l'invention allemande dont on lui a chanté les éloges, et, sans grande ardeur ni foi, à ce moment du moins (car il lui revint avec le succès), y jette confusément sur pierre, en 1809, un médiocre croquis de *Sainte Famille*. Toutes ces raretés, que nous montre l'exposition, ne sont que des préludes de l'avenir extraordinaire qui allait suivre.

Un homme avisé et clairvoyant, le comte Charles-Philibert de Lasteyrie, Méridional entreprenant, qui dès l'origine avait surveillé le procédé, en avait senti les ressources, au moins industrielles, et, lorgnant du coin de l'œil toutes les tentatives avortées pour l'introduire en France, en recueillant même les débris — comme il fit à Paris de la maison André, dont il racheta en partie le matériel, — se préparait lentement à entrer à son tour dans la lutte, n'attendant que le moment favorable pour se lancer. Il croit le pouvoir en 1812, et se rend à Munich pour achever sa mise en train; mais la campagne de Russie entrave encore ses projets. En 1814, enfin, l'usurpateur une fois tombé ou près de l'être, nouveau et décisif voyage, d'où il revint muni de presses, d'ouvriers, d'observations et d'études précises, prêt à exploiter après les Cent-Jours l'idée qui lui était chère et dont il avait tant de fois remis l'exécution. Presque en même temps que lui, un Alsacien, Gabriel Engelmann, de Mulhouse, y avait installé une maison, qui lui valait, dès 1816, une médaille de la Société d'Encouragement, et qu'il se décidait l'année même à transporter à Paris, sentant le succès dans l'air et le bon vent revenu aux entreprises de ce genre. Ce que ni l'un ni l'autre ne prévoyaient, toutefois, — car ils en étaient restés aux idées premières de diffusion rapide d'écriture courante ou imprimée, de musique, de planches de topographie ou d'histoire naturelle, de modèles de dessin, — c'est la soudaine éclosion d'art qui allait sortir du procédé ainsi propagé par eux. Ils en profitèrent, surent ensuite diriger et conduire en partie le mouvement, mais sans avoir rien fait, au début du moins, pour le susciter. L'éveil se fit tout seul



dans l'esprit des artistes. Il suffit pour cela d'un ou deux qui s'engouèrent, dont les éditeurs reconnurent l'adresse. La mode eut vite pris.

Le temps, d'ailleurs, y fut pour beaucoup. Car la Restauration, qui paraît morne à distance, généralement trop sacrifiée à la gloire de 1830 qui n'en est que le suprême épanouissement, fut une époque singulièrement vivante et féconde, riche en renouvellements



WEBER, CONDUISANT L'ORCHESTRE A COVENT-GARDEN.

Lithographie de J. Hayter.

de tout genre, où les germes semés à pleines mains par la Révolution et l'Empire, et dont quelques-uns déjà sortaient de terre, tout à coup fleurissent et portent des fruits. Après toutes les secousses subies et la paix reconquise, une ardeur et une fièvre restaient dans les esprits, que n'occupaient plus les batailles, et qui portèrent vers la littérature et l'art leurs ardeurs sans emploi. Musset, au début de sa *Confession d'un Enfant du siècle*, a admirablement décrit cet état. Le romantisme, dont Jean-Jacques Rousseau et Chateaubriand avaient été les précurseurs, prend alors conscience de lui-même et de ses forces, commence à se formuler nettement.

C'est de toutes parts une poussée d'enthousiasme vers les aspirations qui sont restées les nôtres, vers les besoins modernes dont nous avons hérité : l'histoire mieux aimée et comprise, la nature profondément goûtée et sentie, la vie contemporaine scrutée en tous ses replis. A cette effervescence générale, à cette soif ardente de pensées et d'expressions rajeunies, la lithographie s'offrit comme un instrument tout trouvé, dont la nouveauté faisait le charme, dont la merveilleuse fidélité surtout à rendre ce qu'on lui confie étonna et ravit, autant que la rapidité extraordinaire avec laquelle s'accomplissait l'œuvre de miracle. Ce n'était plus une traduction ; c'était le dessin même, l'idée de l'artiste, transportée toute vive de sa main sous la presse et éternisée en sa spontanéité, sa fraîcheur ou sa grâce. Demarteau et ses fac-simile de crayons, auxquels on songea au début, furent bien vite dépassés. Une fois les premières difficultés surmontées et l'expérience du procédé acquise, la lithographie fut ce qu'elle aurait dû toujours rester, ce qui fait son originalité et sa force entre tous les autres modes de reproduction, ce qui est en quelque sorte sa vie même et sa raison d'être : à savoir, un moyen rapide et commode pour les dessinateurs de fixer leurs pensées au fur à mesure qu'elles naissent, de les propager et de les répandre. Différente de l'eau-forte, d'ailleurs alors dans les limbes, n'ayant pas à subir comme elle une part de collaboration du hasard ou les lenteurs d'un apprentissage fatigant, moins limitée, de plus, en son domaine, et, somme toute, moins uniforme, la lithographie bien comprise est à peine un métier ; ce n'est que la libre et facile expansion d'un tempérament d'artiste. Capable de se plier à tous les caprices, de se prêter à tous les rêves, changeant mille fois d'aspect suivant la nature ou la disposition même de celui qui l'emploie, kaléidoscope incomparable, elle a pendant vingt ou trente ans amusé la pensée française et fourni matière aux incarnations les plus diverses. Plusieurs y viennent par curiosité à l'origine, qui y restent attachés toute leur vie. Pour les uns, c'est un début ; pour d'autres, presque une carrière ; et si, à la faveur de l'engouement universel, bien des médiocrités encombrantes ou des virtuoses parlant pour ne rien dire occupèrent momentanément l'attention, il y eut aussi dans le nombre des artistes de génie, novateurs enragés, critiques acerbes et convaincus, aidant chacun en leur genre à faire des révolutions, et qui sans la lithographie peut-être auraient manqué de leur moyen le plus actif de propagande et de lutte. En ces temps lointains, où la gravure sur bois se préparait à

peine à renaître, où la photographie tâtonnait, elle s'est trouvée seule et souveraine maîtresse de la publicité par l'image, enregistrant fidèlement modes et ridicules, goûts régnants, partis pris, violences, toute la vie intime et profonde de son temps, devenant même, à certains jours, une puissance sociale et un danger pour les gouvernements.

Cette brillante période de son histoire est trop connue, a été trop de fois célébrée, pour qu'il soit nécessaire d'y insister longuement. Il suffira de rappeler les grands noms qui marquent et accentuent le mouvement, en négligeant les figures secondaires perdues dans leur ombre.

PAUL LEPRIEUR

*(La fin prochainement.)*





## JEAN PERRÉAL, DIT JEAN DE PARIS

### SA VIE ET SON ŒUVRE

(DEUXIÈME ARTICLE<sup>1</sup>.)

---



PERRÉAL fit aussi une apparition à Lyon; nous l'y rencontrons le 31 juillet, et le 14 août il dirige l'entrée de l'archevêque François de Rohan, dont le père, honni de la reine, venait pourtant de tomber dans une disgrâce éclatante. On remarquera que son voyage coïncide avec la pose de la première pierre de Brou. Perréal semble s'être arrêté aussi à Bourges, où l'on annonçait la prochaine construction d'une tour de la cathédrale; un Jean de Paris, artiste, s'y trouvait lors de la Fête-Dieu et donna ses conseils pour la procession<sup>2</sup>.

La reine, si ombrageuse qu'elle fût, ne s'offensa point des allures indépendantes de son favori; elle se le rattacha, au contraire, par une nouvelle entreprise. Les biographes de Perréal nous parlent d'un second voyage en Italie à la suite du roi, lors de la campagne de 1507; ils se trompent. Perréal resta à Blois; c'est là que, le 7 mai 1507, il rendit le dépôt de la vaisselle d'or<sup>3</sup>, et nous savons même ce

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XIV, p. 254.

2. Moreau, *op. cit.*

3. Fr. 22335, inventaire cité.

qu'il y faisait : il exécutait le portrait des personnages de la cour, en miniature, sur les marges du manuscrit d'une chanson de circonstance ; et sa nouvelle œuvre excitait un tel enthousiasme, que Louis XII, dépité de n'avoir pu rencontrer Léonard de Vinci, écrivait, d'Italie même, cette phrase caractéristique et, en quelque sorte, mémorable, que nous nous applaudissons d'avoir découverte, car, si on pense au temps et au lieu où elle fut écrite, on la considérera comme une des chartes d'honneur de l'art français : « Quant la chanson sera faicte par Fenyn et voz visaiges pourtraits par Jehan de Paris, ferez bien de les m'envoyer, pour monstrier aux dames de par deça, car il n'en y a point de pareilz<sup>1</sup>. » En effet, en Italie, les artistes en vue ne faisaient guère de petits médaillons sur les manuscrits.

Louis XII passa à Lyon les mois de mai et de juin 1508, et il en repartit pour aller à Tours et à Angers<sup>2</sup>. Perréal l'accompagna probablement, car il reçoit une indemnité de *cheval* pour les mois de juin et de juillet<sup>3</sup> ; cependant, il avait cessé de figurer à titre régulier sur l'état de la Maison du roi, et il laissait un nouveau peintre, Jean Senclat<sup>4</sup>, se livrer, avec Bourdichon, au travail classique de peindre les bannières<sup>5</sup>. Quelque dépit l'avait-il saisi ? Nous n'en savons rien ; peut-être. En tout cas, nous lui retrouvons, à ce moment, l'esprit plus lyonnais que jamais ; il ne suit pas le roi à Rouen, dans une visite au cardinal d'Amboise, le grand Mécène, et il semble demeurer tout à fait étranger aux commandes du cardinal : au mois de septembre 1508, il fait tout simplement partie d'une commission d'alignement pour les quais de la Saône ; ensuite, sur une demande, très cérémonieusement formulée par le consulat, il vérifie et modifie le nouveau pont de la Guillotière, travail pour lequel il touche 11 livres 2 sous, le 11 janvier 1509.

Au printemps, le roi repart encore une fois en Italie, guerroyer contre Venise ; cette fois, au lieu de rester à la cour, Perréal fait la campagne, et le voilà sous la tente, enfiévré de travail, mangeant mal, dormant peu, mais bourrant ses portefeuilles de dessins, prenant aussi des croquis de batailles et de paysages<sup>6</sup>. Il y laissa sa

1. Fr. 2915, f° 17 (lettre publiée par nous dans la *Revue de l'Art*, 1886).

2. Itinéraire manuscrit de l'auteur.

3. KK. 86.

4. Ou Senelat.

5. KK. 86.

6. Lemaire, *Légende des Vénitiens*.

santé, et il y aurait sans doute laissé la vie, sans son ami Symphorien Champier<sup>1</sup>, qu'une bonne fortune amena là, comme médecin du duc de Lorraine, à point nommé pour l'arracher des « maschoires de la mort ». Finalement, Perréal revint sain et sauf, mieux en cour que jamais : « J'y ai eu plus de danger que de mal, » écrivait-il avec son humour habituel<sup>2</sup>. La reine, en quittant Lyon, le chargea d'exprimer ses remerciements à la ville, et le consulat, dans une délibération du 23 août, recommanda lui-même la ville aux bons offices de son éminent concitoyen : c'est à Perréal aussi qu'on s'était adressé pour savoir quelle réception désirait le roi. Il était l'homme du jour, et l'originalité de son caractère obligeait évidemment à le traiter avec bien des ménagements<sup>3</sup>.

Nous n'avons plus parlé de Marguerite d'Autriche ; Perréal semblait l'avoir oubliée, et cela pour deux raisons : d'abord, il ne recevait pas la pension promise, et, ensuite, il entendait diriger les choses et ne pas se laisser arrêter par de mesquines objections d'économie. Il fit l'effort d'aller à Bourg exposer ses devis au conseil de Bresse, et, selon lui, il déploya une extrême modération, sans dissimuler toutefois qu'il visait à la perfection et qu'il voulait le concours des meilleurs artistes. Or on prétendait lui imposer un sculpteur au rabais, un certain Thibaut, qui avait déjà touché un acompte de 300 livres. Le débat dura plus d'une semaine ; on juge si Thibaut subit les attaques d'une verve caustique et passablement altière. Perréal avouait avoir « marchandé », sinon avec

1. P. Allut, *Symphorien Champier* (Lyon, Scheuring, 1838), p. 18. Cf. l'épître de Champier, datée de Nancy, en tête du *Recueil ou croniques des hystoires des royaumes d'Austrasie*. Champier, l'ami de Perréal, témoigne lui-même, dans ses productions, d'un caractère extrêmement bizarre et original.

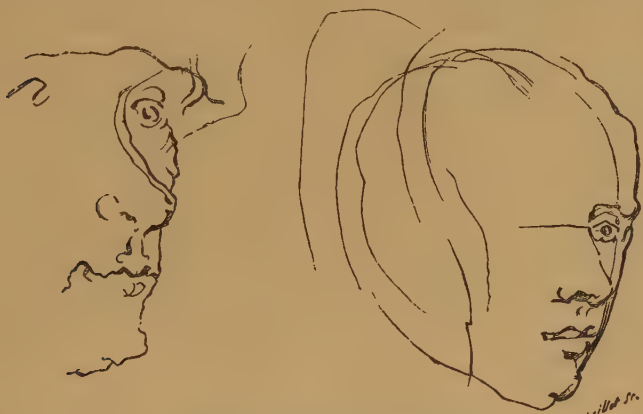
2. Sa lettre du 15 novembre 1509, à Marguerite d'Autriche.

3. Cornélius Agrippa écrit de Dôle, en 1509, à un ami : « Les lettres que l'illustre Perréal vous a écrites de Lyon, et que vous m'avez communiquées, m'ont bien montré tout le soin que vous prenez de mon honneur et de ma réputation ; vous avez plus que rempli mon attente, vous avez dépassé mes vœux, puisque vous avez non seulement traduit mon dernier discours, mais que vous lui avez fait faire son chemin à Lyon, près des personnes surtout dont le jugement ne peut que m'honorer. D'après la lettre de ce magnifique chambellan et d'après ce que vous m'en dites, c'est un homme à qui nous avons plutôt à demander des enseignements qu'à en donner sur quoi que ce soit. Vous voulez cependant que je réponde à ses questions..., etc. ». Il est à remarquer que Cornélius Agrippa, dans ce texte, appelle encore notre artiste « Perréal » ; plus tard il ne l'appellera plus que « Jean de Paris ».



Colombe même, du moins avec un de ses élèves, et il voulait dégoûter Thibaut, lui montrer où « le bât lui blessait » ; dans ce but, il l'accablait de dessins, d'instructions ; il lui fit même une grande démonstration sur un mur. Thibaut acceptait tout, non sans motifs. Il accepta même la clause que son marché serait résiliable *ad libitum*. Perréal partit furieux : il « s'était rompu la tête », disait-il ; il avait fait pour plus de cent francs de dessins ; un grand seigneur ou un capitaine recevaient mille francs pour moitié moins de peine ! « A la barbe » de Thibaut, il jurait bien de le congédier à la première occasion<sup>1</sup>.

Quant aux matériaux, Perréal ne voulait pas de statues en bronze



CROQUIS DE JEAN PERRÉAL

(Comptes de Lyon).

doré, somptueuses comme effet d'ensemble, mais peu délicates, avec leurs lourdeurs inévitables, leurs retouches, leurs chevelures en « queue d'étoupes » ; il préférait le marbre noir et blanc comme à Nantes, ou, faute de mieux, l'albâtre<sup>2</sup>. Malheureusement, ses désirs ne faisaient pas la loi, et subissaient la critique, d'abord de Marguerite, qui tenait la bourse et la tenait bien, puis d'une cour trop artistique pour que les absents y eussent toujours raison. Cependant, Marguerite adressa des encouragements officiels et même effectifs à Perréal ; elle l'avisa du paiement de ses pensions arriérées, que, par le fait, il toucha seulement en juillet 1510, et, d'autre part, Lemaire, en ce moment à Lyon, était tout feu tout flamme, parce qu'il grillait

1. Rapport de Perréal, du 4 janvier 1511.

2. Même rapport.

de se faire un sort près de la reine : il pressait Perréal, il lui montrait, par la pensée, la beauté de l'église qui encadrerait les tombeaux : si la princesse, déjà munie de dessins, en demandait encore, « c'est qu'elle voulait du mémorable ». Et Lemaire chantait, célébrait, dans ses écrits, le nouvel Apelles, le nouveau Zeuxis<sup>1</sup>.

Sous cette double impulsion, Perréal rouvrit ses cartons, y prit des dessins personnels ou d'après l'antique et en fit « un bouquet », selon son expression, qu'il montra à Lemaire et dont il ne restait plus qu'à extraire le suc. Il estimait la dépense à 2,500 écus ; Lemaire se chargea de la faire accepter, en adoucissant un peu le chiffre.

En effet, Perréal reçut l'autorisation de « marchander » : il acheta aussitôt de l'albâtre, aussi beau que possible, engagea un sculpteur, se mit lui-même à l'œuvre, et déjà il se voyait, par l'esprit, à Brou comme à Nantes, en train d'installer son monument<sup>2</sup>.

La fatalité voulut que des accidents se produisirent dès que Thibaut mit la main à l'albâtre ; selon Perréal, c'était la faute de Thibaut, il aurait dû laisser préalablement la matière se durcir à l'air. Là-dessus, les critiques de pleuvoir à la cour de Marguerite, et de pleuvoir sur Perréal. A quel prix Perréal avait acheté des matériaux inutilisables ! N'aurait-il donc pas pu se renseigner près du premier tailleur de pierre venu ? Le secrétaire princier Barangier et Lemaire reçurent des lettres de la bonne encre. Lemaire rentra sous terre, selon l'habitude, mais non sans insister pour qu'on donnât satisfaction à Perréal, en précisant et en agrandissant sa mission, en lui demandant des plans pour l'église même, comme pour les tombeaux, dût-il ne venir à Brou que trois ou quatre fois par an<sup>3</sup>...

L'automne de 1510 se passa dans ces pourparlers. Quant à Perréal, on devine son indignation, sa causticité. Un long mémoire qu'il adressa à Barangier, le 4 janvier 1511, en porte de fortes traces : « On lui parle de se renseigner, dit-il, mais, quand il veut le faire, les gens lui rient au nez et disent qu'ils n'ont rien à lui apprendre. » En fait de tailleurs de pierre, il renvoie aux sculpteurs de Dijon, qui manient l'albâtre : là-dessus, il fait un cours sur l'albâtre et ses diverses natures. Les accidents viennent de Thibaut. Il propose de s'adresser à Michel Colombe lui-même, qui, par égard pour lui, veut

1. Le *privilege* pour la *Légende des Vénitiens* est du 30 juillet 1509.

2. Lettre de Perréal, 15 novembre 1509.

3. Lettre des 22 et 25 nov. 1510, récemment acquise par la Bibliothèque nationale de Paris (fr. nouv. acq. 1412).

bien, malgré la vieillesse et un surcroît de travaux, dessiner les statues pour cent écus, et même les exécuter dans son atelier de Tours; à l'appui de son dire, Perréal joint un dessin du tombeau de Nantes, avec un compte sommaire. Au reste, puisque l'église n'est pas encore prête et que (selon le conseil de Lemaire) on lui demande des plans pour elle, il prie Barangier de bien réfléchir à la question des tombeaux, de prendre son temps.

Avec ce mémoire, d'un style fort primesautier, mêlé de flatteries, de dédains, de plaisanteries, de désinvolture, Perréal expédia une lettre de grand style pour la princesse; là, il glissait, en homme de cour, sur les points délicats; il protestait de son zèle pour les travaux de l'église, où il comptait utiliser ses souvenirs italiens; il insistait sur l'expulsion de Thibaut, qui venait d'exécuter mal des armoiries et des clefs de voûte, et qui pouvait regagner son acompte dans le gros œuvre; il voulait de « grands ouvriers », et il souhaitait ardemment plaire à la princesse, « car des autres ne me chault »; c'est la flèche du Parthe! Habile flèche, du reste, car Marguerite, placée entre les raideurs de Perréal et les infidélités, les intrigues de Lemaire, qui se glissait à la cour de France, opta pour Perréal: en février, elle lui signifia qu'elle le nommait contrôleur des travaux de Brou à la place de Lemaire, et qu'elle faisait porter son fils au rôle des bénéfices ecclésiastiques de Bourgogne<sup>1</sup>.

Perréal vint à Brou, prendre les mesures de l'église, et s'entendre avec le conseil local, « les robes longues », comme il disait jovialement. Il s'entendit fort peu et revint à Lyon, où il retrouva Lemaire, qui, toujours gaillard et entreprenant, malgré sa disgrâce, s'employa à le calmer, sans succès d'ailleurs. « Rien ne mord sur ce diable d'homme, écrit Lemaire à Barangier<sup>2</sup>; il m'a répondu, à propos des critiques de la cour, que, quand les chiens ne peuvent mordre, ils se saoulent à aboyer. » D'ailleurs, l'excellent Lemaire lui-même, malgré ses flatteries, se vengeait noblement de Marguerite en publiant l'*Epître de l'amant vert*, avec une dédicace, fort humble, à Perréal, « son patron et son protecteur », auquel il déclarait devoir la bienveillance de la reine et le bon accueil des Lyonnais<sup>3</sup>.

1. Le 6 novembre 1511, l'empereur renvoya, approuvé, à sa fille, ce rôle de bénéfices (Le Glay, *Lettres de Maximilien*, I, 444).

2. Lettre du 28 mars 1511.

3. 1<sup>er</sup> mars 1511 (1510, ancien style). Il ressort de cette dédicace que Perréal s'était chargé d'offrir à la reine l'*Amant vert*, et il en avait avisé Lemaire par une lettre adressée à Claude Thomassin, l'un de MM. du consulat de Lyon.



Dans l'état d'extrêmes tiraillements politiques où l'on se trouvait entre Blois et Bruxelles, Perréal, que Marguerite avait voulu séparer de Lemaire, aurait dû se garer d'une démonstration aussi compromettante; il n'y pensa même pas. Il ne songeait qu'à expulser Thibaut, sa bête noire, qu'il comparait à Colombe comme « le plomb à l'or ». Il lui donna congé et partit pour Blois, le 28 mars 1511; il y reçut une lettre extrêmement catégorique contre Lemaire. Le 30, sans se déconcerter, il répondit à Marguerite sur un ton vraiment impertinent, qui porte, nous en sommes convaincu, la trace des difficultés politiques du moment : il déclarait (à tort, du reste) que tout était réglé avec Colombe; quant à lui, il avait fini et emballé



CROQUIS  
DE JEAN PERRÉAL  
(Comptes de Lyon).

ses plans; la princesse pouvait les faire prendre et les lui renvoyer à Lyon pour l'exécution, ou les garder. Il plaignait Lemaire; il se plaignait lui-même, il entonnait son air favori, sur sa tête rompue, sur ses pas et démarches sans nombre, surtout sur l'insuffisance de ses émoluments...

Nous entrons dans ces détails, parce que nous en tirerons plus tard d'importantes conséquences pour l'appréciation de l'œuvre de Perréal. Et d'ailleurs n'éclairent-ils pas singulièrement la vie et la physionomie du personnage?

Nous remarquons surtout que ce pauvre Perréal, orgueilleux, et indépendant, et laborieux, à l'excès, cumulant diverses pensions, alors qu'une seule suffisait aux autres artistes, concluait toujours à se dire dépourvu, et il l'était vraiment, au point que sa vie intime paraît en avoir passablement souffert.

Sa femme, qui était fort distinguée, à en juger par les témoignages publics d'amitié que lui donna la reine<sup>1</sup>, ne jouait près de lui aucun rôle.

Nous lui connaissons un fils et deux filles. Malgré son patriotisme et ses impatiences, il profita de l'offre de Marguerite et s'empressa d'envoyer son fils, qui avait à peine dix-huit ans, prendre ses grades à l'Université de Dôle : « De la sorte, mon petit argent sera de mesure », écrivait-il à la princesse. Lemaire, qu'on chassait par la porte et qui rentrait par la fenêtre, alla lui-même conduire le jeune homme à Dôle, d'où il s'empressa de dédier à Marguerite le

1. Lettre de Lemaire, 15 juin 1509.

premier livre des *Illustrations de Gaule*<sup>1</sup>, fortement décoré de l'écusson princier.

Quant aux filles de Perréal, elles se consacrèrent, semble-t-il, à la peinture<sup>2</sup>. En cette même année, le 30 juin 1511, « noble homme Jehan Perréal, dit de Paris, » maria l'une d'elles, dans cette ville de Bourges où nous croyons le retrouver souvent. Elle épousa fort modestement le pelletier Georges de Ruilly; la mère ne parut point; un artiste, Jean Richier dit d'Orléans, servit de témoin. De dot, pas l'ombre; heureusement, une sœur de Perréal, une vieille fille nommée Léonarde<sup>3</sup>, intervint pour donner un mince trousseau, un lit et 80 livres<sup>4</sup>. L'autre fille paraît plus tard<sup>5</sup> à Lyon, sous le nom de « dame de Chandeneux », ce qui suppose une seigneurie et par conséquent un mariage plus sortable.

A partir de ce moment, les relations de Perréal avec Marguerite se tendirent de plus en plus, malgré les efforts de Lemaire. Le 8 septembre 1511, Lemaire écrivait, de Brou, pour remercier au nom de Perréal, pour dire que l'artiste arrivait le lendemain, avec deux sculpteurs, Jean et Henriet de Lorraine, et qu'il s'occupait de l'église. Le 9 octobre, de Dôle, Lemaire insistait sur le renvoi de Thibaut et sur la convenance de passer un marché avec Colombe. Marguerite accepta la combinaison: Colombe s'engagea à fournir des maquettes selon les dessins et la « très belle ordonnance » de Perréal, en utilisant les plans de l'église fournis par le même Perréal. Le 28 mars 1512, Lemaire écrit que tout est réglé avec Colombe, par ses soins; le 14 mai, qu'il a remis à Perréal les premières maquettes de Colombe, pour les « étoffer » de peintures, « ce qui est un grand chef-d'œuvre », et il réclame de l'argent pour Perréal.

En somme, Perréal avait fourni, et non sans peine, ce qu'on lui avait demandé, et il devait comprendre que son rôle s'achevait. Il ne le comprit pas, et il écrivit, le 20 juillet, une lettre pleine de dépit « ... Colombe fait les Dix Vertus<sup>6</sup>, comme il l'a promis; il en est payé par Jean Lemaire, car de ce marché et de ce paiement je ne me suis pas mêlé. J'ai fait l'ordonnance de ces Dix Vertus et leurs

1. 9 octobre 1511.

2. Rondeau de Clément Marot, sur la mort de Claude Perréal.

3. Probablement fixée à Bourges.

4. *Mémoires de la Société historique du Cher*, 1889, p. 34.

5. 1529, 1538.

6. « Les Dix Vertus » étaient fort en honneur. Il paraît, d'après Jean Bouchet, que Jean d'Auton fit une ballade des Dix Vertus.

dessins; Colombe est après... » : ayant blanchi et doré les maquettes, et peint les carnations, il demande à traiter de même les Dix Vertus. « ... Mais je soupçonne que vous êtes lasse de Jean de Paris, par suite de mauvais rapports ou autrement. » Il se tient cependant aux ordres de la princesse : « Puisqu'il est ainsi que vous n'avez plus affaire à moi, je vous supplie au moins de me commander et mander si je dois blanchir les Vertus comme ce que je vous ai envoyé<sup>1</sup>. » Tristes sollicitations vraiment ! douloureux mélange d'inspirations altières et besogneuses ! Probablement, Marguerite ne répondit pas, et Perréal lui adressa de Blois, le 17 octobre 1512, une dernière lettre, plus pitoyable encore. Il s'en prend à Lemaire, qui a tout arrangé, dit-il, pour le supplanter : « Il ne me chault de parleurs et inventeurs de mensonges, notamment à l'égard de Lemaire, dont sans doute on m'impute la conduite ! Depuis Pâques, Lemaire m'a menacé, à me battre et à me tuer, parce que je lui ai rappelé sa naissance, l'entretien qu'il a reçu, la bonté de la dame qui le soutenait, c'est-à-dire de vous, Madame, qui l'avez pris et tiré de la pouillerie (*sic*) et pauvreté ; on le connaît pour ce qu'il est. Il lui a fallu aller habiter en Bretagne<sup>2</sup>, parce que chacun le surveille. Avant peu, vous en entendrez chanter une mauvaise chanson, je n'en dis pas davantage<sup>3</sup>, etc... »

En voilà assez. A ce même moment (octobre 1512), Marguerite envoie l'architecte Van Boghen diriger l'église et les chapelles de Brou ; en 1516, le peintre « Jehan de Bruxelles » exécutera le dessin final des tombeaux<sup>4</sup>.

Dès lors, Perréal apporte au service de la cour de France une régularité exemplaire et nouvelle. Il s'astreint positivement à sa charge : en 1512, en 1513, en 1514, on le voit toujours là. A la fin de 1512, il intervient même efficacement, pour sauver un faubourg de Lyon menacé par le génie militaire. Il produit à ce propos des dessins de fortification. La ville le remercie en l'exemptant d'impôt<sup>5</sup>.

Il se trouve à Blois, au mois de janvier 1514, lors de la mort subite d'Anne de Bretagne, et il remplit minutieusement les devoirs

1. *Mém. de la Société des Sciences et Arts de Lille*, 1830, p. 339.

2. Lemaire venait d'obtenir de la reine la commande d'une chronique de Bretagne, sur le modèle des *Illustrations de Gaule*.

3. *Mémoires cités*, p. 241.

4. M. le comte de Quinsonas, *Matériaux pour servir à l'histoire de Marguerite d'Autriche*, I, 337.

5. L'impôt spécial de 4 deniers, pour les fortifications.



de sa charge : il assiste à la mise en cercueil, moule le visage de la souveraine, et fabrique le masque pour les obsèques<sup>1</sup>. On le rencontre à Londres, en septembre, chargé, avec un chambellan, d'une mission diplomatique, de franciser la nouvelle reine Marie d'Angleterre, en organisant son trousseau et ses robes à la française, pour la rendre acceptable aux Français. Il avait de l'esprit : il comprit bien les différentes faces de sa mission. Il correspondait même directement avec Louis XII, qui parle de lui, dans une lettre au cardinal d'York<sup>2</sup>, comme d'un vrai et authentique ambassadeur.

On peut croire aisément aussi qu'il fit le portrait de la



CROQUIS A LA PLUME

Attribué à Jean Perréal

(Tiré du manuscrit de Saint-Michel, à la Bibliothèque Nationale .

jeune souveraine<sup>3</sup>, puisqu'il était portraitiste avant tout, et qu'elle était jolie.

Perréal perdit son cher maître Louis XII dans la nuit du 31 décembre 1514. Pour obéir aux prescriptions du nouveau roi, qui voulait se débarrasser promptement des obsèques, il fallut accomplir des prodiges. Sans perdre un instant, notre artiste moula la tête du défunt, fit le masque, monta ce masque sur un mannequin articulé qu'on improvisa en toute hâte, et revêtit le tout d'ornements royaux. L'aube

1. *Relation de Pierre Chocque dit Bretagne.*

2. Rymer.

3. *Faciculus temporum*, cité par M. Delisle, *Société de l'histoire de Paris*, 13 octobre 1885.

du 2 janvier blanchissait, lorsqu'il put enfin installer son mannequin dans la chapelle ardente du Palais. Il peignit aussi, pour la première fois, des décors de funérailles, et quels décors ! près de 4,000 écussons de papier, les deux grands étendards de la garde, avec emblèmes sur les deux faces, rehaussés d'or et d'argent<sup>1</sup>, et un guidon semblable pour les archers<sup>2</sup>, pendant que trente ouvriers fleurdelisaient d'or, sous sa direction, les grandes tentures bleues destinées à Notre-Dame. Il reçut pour le mannequin 40 livres, pour les étendards 151 livres et demie, pour les écussons 1270 livres<sup>3</sup>.

Comme le vieux Bourdichon, Perréal resta au service de François I<sup>er</sup>, mais avec trois nouveaux collègues : l'italien Nicolas Belin, de Modène ; le peintre personnel du roi avant son avènement, Barthélemy Guéty dit Guyot (appelé aussi Guet, Guert, ou même Buet), et Jannet ou Jamet Clouet. Un autre peintre, Jean ou Petitjean Champion, alors attaché au service de Louise de Savoie, ne tarda pas également à entrer au service du roi. Bourdichon disparut en 1522, Belin en 1523.

Sous François I<sup>er</sup>, les peintres touchèrent de plus beaux traitements qu'autrefois et perdirent en considération. Jusque-là, ils figuraient à la cour sur le pied des « valets de chambre » ; on commença par séparer les valets de chambre en ordinaires et extraordinaires<sup>4</sup>, et le seul Guéty resta en service ordinaire. En 1523, on distingua des valets de chambre gentilshommes les « valets de garde-robe<sup>5</sup> », parmi lesquels on reléguait les peintres. Et, comme si ce n'était pas encore assez de ce déclassement, le « Père des lettres » fit en 1526 établir une troisième classe, absolument subalterne, celle des « peintres et gens de métier », où les peintres se trouvèrent relégués dans la catégorie du tailleur, du cordonnier, etc.<sup>6</sup>, assimilation qui, on le comprend, excitait au plus haut point l'indignation de Léonard de Vinci<sup>7</sup>.

Les gages de Perréal sous ce nouveau régime s'élevèrent à 240 livres, sauf en certaines années où ils semblent réduits (210 livres

1. Un saint Michel, un soleil et un porc-épic, et, en outre, pour l'un une rose, pour l'autre une branche de houx.

2. Saint Michel, soleil et porc-épic.

3. Compte de Morelet de Museau (publié par Leber, par Jal).

4. Comptes, au m. fr. 21449. — Compte de 1519.

5. Compte de 1520.

6. Compte de 1526.

7. M<sup>s</sup> Ashburnam publié par M. Charles Ravaissou-Mollien, dans son magistral ouvrage : *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*.

en 1520 et 1526, 120 en 1524). Jannet Clouet fut mis sur le même pied que lui en 1523.

Perréal figure sur les comptes royaux jusques et y compris l'an-

SIGNATURE DE JEAN PERRÉAL EN 1487

(Bibliothèque Nationale de Paris, m. fr. 20490, f° 61).

née 1527<sup>1</sup>, mais, depuis 1515, il reparait fréquemment à Lyon et y reprend les humbles traditions de ses débuts. Il collabore, en 1515,

SIGNATURE DE JEAN PERRÉAL EN 1493

(Comptes de Lyon).

à l'entrée du connétable de Bourbon ; on le consulte pour une entrée de la reine et pour le passage de la souveraine, le 2 mars 1516<sup>2</sup>.

SIGNATURE DE JEAN PERRÉAL EN 1510

(Bibliothèque Nationale de Paris, m. fr. nouv. acq. 1412).

Le 28 mars 1518, sur un ordre du roi pour la réception du duc d'Urbain, le consulat met trois peintres à la disposition de Perréal.

1. Fr. 21449.

2 Il se trouve aussi à Lyon en 1517. Une lettre d'un ami de Cornélius Agrippa, datée de Lyon, le 3 août 1517, porte : « Le seigneur Jean de Paris, valet de chambre du roi, te salue » (éd. de Lyon, s. d., *per Beringos fratres*, t. II, p. 724).



Perréal trouva encore un moyen de grossir son budget, en obtenant, le 2 novembre 1523, sa nomination à un poste spécialement créé pour lui, celui de « commissaire général de l'œuvre et maître des fortifications du Lyonnais, du Forez, Beaujolais et Dombes ». Comme il avait, depuis longtemps, fait l'apprentissage de ces fonctions pour la ville de Lyon, et que les circonstances extérieures imposaient des travaux militaires, et que le pouvoir royal tendait à centraliser les mesures de défense, sa nomination se présentait sous de bons auspices. Le consulat de Lyon s'en offusqua, néanmoins, au nom des vieilles franchises de la ville et de ses finances; de là un conflit, dont Perréal se tira assez péniblement. D'après le texte sommaire d'une délibération du 15 mars 1524, il offrit sa démission<sup>1</sup>; cependant, le 18 mai, il fut appelé, sur l'ordre du sénéchal, à faire quelques vérifications, et reçut de ce chef 7 livres 10 sous.

Perréal habitait donc Lyon, et Cornélius Agrippa charge un de ses amis de Lyon, en 1524, de présenter ses amitiés à « l'homme très digne, son tout ami<sup>2</sup> ». La correspondance du même Agrippa nous montre que Perréal fit une dernière apparition à la cour, à Saint-Germain-en-Laye, au printemps de 1527<sup>3</sup>. En 1528, le vieil artiste a cessé d'appartenir à la maison royale, et il reçoit même, le 30 juillet, un successeur dans la modeste charge de contrôleur des fortifications qui lui avait causé tant d'ennuis quatre ans plus tôt. Quoique Geoffroy Tory, à cette même époque, obtienne encore de lui deux petits dessins pour les graver, il est évident que l'âge et la maladie arrachaient à son atelier le grand laborieux. Perréal végéta plusieurs mois; les registres municipaux de Lyon pour 1529 mentionnent encore son existence, mais, vers la fin de l'année, dans le compte ouvert pour la rançon de François I<sup>er</sup>, c'est sa veuve qui apparaît.

R. DE MAULDÉ LA CLAVIÈRE.

(*La suite prochainement.*)

1. Georges Guigue, *Bibliothèque historique du Lyonnais*, t. I, p. 60.

2. Lettre à un ami de Lyon, Fribourg en Suisse, 20 janvier 1524 (éd. de Lyon, t. II, p. 812).

3. Agrippa écrit de Lyon, le 3 avril 1527 : « Je désire que notre Jean de Paris, se porte bien et même revienne ici, ou que je puisse aller un peu le voir » (*ibid.*, p. 901).



## UN RUBENS A RETROUVER

---

De quelque façon qu'on l'envisage, Rubens est le plus nettement caractérisé des peintres. S'il aborde avec une égale aisance, comme avec une égale maîtrise, les genres les plus divers, on peut dire aussi qu'il en renouvelle l'expression, et c'est là précisément que git, pour les amateurs éclairés non moins que pour les artistes eux-mêmes, le puissant attrait de ses œuvres.

On s'explique assez l'extraordinaire empire que dut prendre sur ses contemporains un tel esprit. En dehors de ses collaborateurs immédiats, c'est par dizaines que l'on pourrait signaler parmi les peintres ceux dont l'unique aspiration semble être de marcher sur les traces du puissant génie.

Je ne prétends pas absoudre Rubens du reproche d'avoir, dans une mesure considérable, secondé, tout au moins favorisé l'entreprise de ses plagiaires, en donnant l'essor à des travaux sans nombre que son pinceau n'a pas effleurés. Un Rubens, pur de toute intervention étrangère, est chose beaucoup moins fréquente que ne le supposent la plupart de nous et pourra, chose bizarre, être à l'occasion de physionomie moins personnelle que telle page faite avec l'aide de collaborateurs stylés à ce genre de besogne. A tout prendre, c'est encore dans les créations de moyenne grandeur : esquisses, paysages, tout

particulièrement dans le portrait, que se retrouve avec le plus de chance de certitude la main du maître dégagée de toute ingérence parasite, et, dans cet ordre de productions aussi, surgissent d'ordinaire les spécimens encore ignorés de son pinceau.

Parmi les portraitistes, Rubens n'est pas sans pâtir de l'éclat, ou, si l'on préfère, de l'importance donnée par Van Dyck à un genre que, pour sa part, lui-même n'aborde qu'à titre en quelque sorte accessoire. Certes, on lui doit un bon nombre d'effigies de personnalités illustres; pourtant il faut observer que ce n'est pas uniquement sur commande que Rubens se fait portraitiste et, pour peu qu'on les compte, les images de ses proches, de ses intimes, balancent en nombre, comme au gré des connaisseurs elles surpassent en qualité, le portrait officiel dont l'allure héroïque, il faut le dire, nous impressionne d'ordinaire plus qu'elle ne nous charme. En somme, sous le pinceau de Rubens, le portrait n'est jamais chose banale.

Le vaste et à tous égards si précieux ensemble d'estampes formant l'œuvre gravé du maître, compte relativement peu de portraits, précisément parce qu'au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle voir son image vulgarisée par le burin n'appartenait, en dehors des souverains, des guerriers et des hommes d'État, qu'aux notabilités de la science et de l'art. De celles-là, Van Dyck a formé un recueil. Rubens, lui, de préférence, choisissait ses modèles parmi les personnes de son entourage. Aussi n'en a-t-il livré à l'impression qu'un nombre très restreint.

A cause même de cette circonstance, il y a lieu de s'intéresser spécialement à une production, à la fois très rare et d'un véritable mérite artistique, sur laquelle je me permets d'appeler un moment l'attention des curieux, chose que, du reste, elle justifie à tous égards.

Connue sous le nom du *Jeune Abbé*, la pièce dont il s'agit a obtenu, bien que privée de toutes indications de nom d'auteur ou de personnage, l'honneur de figurer dans la plupart des catalogues de l'œuvre de Rubens. L'attribution, bien qu'en apparence légitime, n'était nullement établie.

Non mentionnée par Mariette, l'estampe fut d'abord signalée par Hecquet en 1751. Contemporaine, à n'en pouvoir douter, des meilleurs graveurs de l'école de Rubens, elle ne se rangeait normalement dans l'œuvre d'aucun. Impossible, en la considérant, de songer à Vorsterman, à Pontius ou aux Bolswert. Elle resta donc indéterminée, et, peut-être à cause de cela, presque inaperçue.



M. Rooses, au cours de ses recherches sur l'œuvre de Rubens, ne paraît pas l'avoir rencontrée ; du moins ne la mentionne-t-il que d'après M. Schneevogt : « Un jeune abbé, à mi-corps et avec les deux mains debout, portant un large col plat, un habit fermé de deux rangées — il n'y a qu'une seule rangée — de boutons, un manteau ouvert. Il pose une main sur le cadre inférieur du tableau ; une main est relevée avec un geste de prédicateur. »

Dans la très riche collection de reproductions d'œuvres de Rubens formée par le musée d'Anvers, et dont le catalogue est dû au même savant, ne figure point la pièce, difficile à rencontrer, je l'ai dit. Nul doute que, comme moi, quantité de curieux n'aient voulu pénétrer le mystère qui environne ce portrait aimable et d'aspect attirant. Peut-être bien s'agissait-il d'un des fils du peintre, d'Albert, son aîné. Mais il ne fut point dans les ordres et, à moins d'être de sang royal, on n'était point abbé à l'âge annoncé par notre portrait. Peut-être encore s'agissait-il de quelque licencié espagnol de haute naissance. Le catalogue Dutuit, suivant en cela une tradition ancienne, propose le duc de Verneuil.

Si l'image nous charme par la vive intelligence, par le sérieux précoce que reflète le visage de celui qu'elle représente, elle nous intéresse autant par ses grâces juvéniles. S'agit-il d'un adolescent ? A peine, car on peut dire que c'est la robe prétexte, le costume de collégien et nullement l'habit religieux que porte cet enfant, *dicendi peritus* ; son geste plein d'onction et son attitude l'indiquent assez. Mais voici que ces hypothèses deviennent sans objet ; nous allons être fixés sur les divers points qui nous intéressent.

Le portrait, on l'a vu, n'est connu que comme anonyme. Tel il se rencontre dans les diverses collections et tel aussi l'ont successivement mentionné Rob. Hecquet (1751), Basan (1767), del Marmol (1794), Voorhelm Schneevogt (1873), Dutuit (1885), Rooses (1890), tous ceux, en un mot, qui se sont donné pour mission de décrire l'œuvre de Rubens, laissent au « jeune abbé » sa mystérieuse dénomination.

Or, d'une épreuve que le hasard me procure résulte l'étrange révélation que, pour une raison impossible à pénétrer, l'estampe dont il ne se rencontre point d'épreuves modernes n'a passé dans les collections que mutilée, j'entends diminuée d'un texte qui la complète et l'explique. Pour être intégrale la pièce doit mesurer en hauteur 200 millimètres ; d'ordinaire elle n'en mesure que 178.

Les 22 millimètres dont on la réduit portent, disposée comme ci-dessous, l'inscription :

WOVERIDEM VIX DUM BISSENSIS AUCTUM	INGENIUM SEQUITUR MENTIS PUDOR AUCTOR HONESTI
DICENTEM ADMIRANS AULA BRABANTA STUPET.	VULTUSQUE IN TOTO STAT PROBITATIS AMOR.
ANNOS SUADA PRAEIT DECORIS PRAESAGA FUTURI;	HANC ANIMAM SERVATO DEUS PATRIAEQ. PATRIQ.
O QUANTA EXIMI VIS MICAT INGENII!	UT VIVAT PATRIAE, MORIBUS OPTO PATRIS.

FRANCISCI WOVERI ANTVERPIENSIS IOAN: F. ANN: XII MENS: VIII NAT.

Sui amicissimi Cognati iconem, CORNELIUS BISHTOVIVS I. C. celebrabat.

*P. P. Rubens pinxit.*

*Corn. Galle sculpsit.*

Ce texte, qu'on aurait quelque peine à comprendre isolé du portrait qu'il complète et des faits qui le motivent, en acquiert un plus puissant intérêt. D'abord, il a raison de tous nos scrupules et légitime l'attribution à Rubens de la peinture du portrait, dont il révèle, en outre, pour graveur Corneille Galle, rarement plus heureux. Il nous apprend ensuite que le légiste Corneille Bishtovius a tenu à glorifier son parent François Woverius (Van den Wouwer), d'Anvers, fils de Jean, à peine âgé de douze ans et huit mois au moment où, comme orateur, il stupéfia la cour brabançonne.

S'être occupé de Rubens, c'est connaître le nom de Woverius. Jean van den Wouwer, de son nom latinisé Woverius, fils de Jean et d'Élisabeth de Bishtoven, avait vu le jour à Anvers en 1576. Sa ville natale lui confia d'importantes fonctions à la suite desquelles il passa au service des archiducs. Très attaché à Philippe Rubens, son condisciple chez Juste Lipse, il fut de même l'ami de Pierre-Paul et se rencontra avec les deux frères en Italie. M. Rooses a établi que c'est Woverius et non pas Hugo Grotius qui figure avec les deux frères Rubens aux côtés de Juste Lipse, dans le fameux tableau des *Quatre Philosophes* de la galerie Pitti. C'est Woverius encore, dit le même auteur, que l'on voit représenté dans le petit portrait, « vrai chef-d'œuvre des premiers temps du maître, peint en Italie en 1602 », appartenant à la galerie Arenberg, à Bruxelles.

Effectivement, ce fut en 1602 que Woverius et les frères Rubens se trouvèrent réunis à Vérone<sup>1</sup>, et Pierre-Paul a tenu à remémorer la circonstance, s'acquittant d'une promesse déjà ancienne, *jam olim Veronæ*, par la première estampe, gravée d'après une de ses peintures, la fameuse *Judith*, imposante production de Corneille Galle, le graveur même dont il est question dans le présent article.

<sup>1</sup>. Voir à ce sujet la *Correspondance de Rubens*, publiée par Ch. Ruelens. Anvers, 1887, pp. 51 et suiv.

Van Dyck nous a conservé les traits de Woverius en une admirable eau-forte, plus tard terminée supérieurement par Pontius,



FRANÇOIS WOVERIUS.

Gravure de Cornelius Galle, d'après P. P. Rubens

et dont l'état primitif, réputé unique, fait partie de la collection du baron Edmond de Rothschild, à Paris.

C'est Marie Clarisse, femme de Jean Woverius, que nous repré-



sente le splendide portrait de la galerie de Dresde, longtemps attribué à Rubens et que M. Bode a fort justement restitué à Van Dyck.

Dire que l'enfant dont la présence dans cette admirable création contribue si puissamment à sa valeur est François plutôt que l'un de ses frères, serait beaucoup s'aventurer. Il résulte, en effet, d'un crayon généalogique de la famille Van den Wouver, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, que dix enfants naquirent du mariage de Jean Woverius avec Marie Clarisse. François, le troisième des six fils<sup>1</sup>, naquit en 1609 et fut présenté au baptême le 28 septembre. Van Dyck, très précoce, comme l'on sait, a pu peindre la femme de van den Wouver vers 1619. L'enfant représenté sur ses genoux, pouvant avoir six ans au plus, est très probablement Jean-Baptiste, né en 1614.

Chose bien digne d'être recueillie en passant, François Woverius, pour surprenante que fût sa précocité, n'était pas dans sa famille le premier phénomène. Louis, son aîné de moins d'un an, s'était signalé avant lui d'une manière absolument remarquable dans les lettres latines. *Quid Ludovicus possit, publicè Franciscus et egregiè ostendit*. Ainsi s'exprime le célèbre Eric Puteanus, dans son appréciation de l'éloge funèbre de l'archiduc Albert prononcé par le plus jeune des deux frères devant l'assistance de notables réunie à Bruxelles, le 17 juillet 1622, et dont parle l'estampe de Galle.

Il va de soi que l'événement fit sensation. Jean Woverius était un personnage considérable, parfaitement en cour, et les plus hauts dignitaires ecclésiastiques et civils étaient accourus pour applaudir au succès de son fils. Comme souvenir de la séance, nous avons non seulement le portrait de Rubens, mais le texte même de la harangue, issu des presses plantiniennes<sup>2</sup>, conjointement avec une série d'épîtres laudatives recueillies par Louis Woverius et publiées par lui sous le titre : *Applausus amoris et favoris ab amicissimis doctissimisque viris Francisco Woverio Io. F. scriptus. Ludovicus Francisci frater collegit et publicavit*.

Ce que devait être, dans la bouche d'un enfant de douze ans, si disert fût-il, le panégyrique d'un prince dont les funérailles dataient de peu de mois, on l'imagine sans grand effort. Le latin prêtait à la grandiloquence ; la circonstance, comme l'assistance elle-même, à l'emphase. Les épithètes les plus outrées sont prodiguées au

1. M. Ruelens ne semble avoir connu que cinq enfants, quatre fils et une fille.

2. *Laudatio funebris anniversaria inclytæ memoriæ Alberti Pii*. Antverpiæ, 1623.

défunt archiduc, qualifié couramment « divin Albert ». Le jeune rhétoricien est à ce point épouvanté de la grandeur de sa tâche, qu'impuissant à donner la mesure parfaite de son héros, il se compare au peintre qui, faute de pouvoir représenter un Titan dans toute sa stature, s'était contenté de reproduire son pouce.

Le succès du morceau fut immense, si l'on en juge par les lettres éditées par le frère de l'orateur; le jeune Woverius fut encensé de toutes les façons, en vers comme en prose, en grec comme en latin, et son image, recueillie pour la postérité, fut retracée par le plus célèbre des peintres de son temps.

L'attitude, le geste et l'expression du portrait donnent à croire que Rubens faisait partie de l'auditoire du fils de son ami. Les termes dont se sert Puteanus en parlant du jeune homme semblent confirmer la supposition. *Vox licet pueri, nihil tamen puerile habuit: corpore major moderato tamen robore ferebatur, clara, distincta, constans, liberalis et sententiarum ponderi sufficiens. In dicentis ore meræ gratiæ erant; ac nisi tristissimi nube argumenti impenditæ ridere poterant.*

Rien de mieux approprié, convenons-en, à notre portrait, où les grâces enfantines se mêlent d'une manière exquise à la gravité de l'adulte. Il semble voir un enfant jouant au prédicateur.

Quand, bientôt après la cérémonie qui venait de donner à son jeune fils l'occasion d'un si puissant relief, Woverius se vit appelé par sa souveraine à l'honneur de conduire en Espagne les négociations en vue de la trêve avec les Provinces-Unies, les deux fils qui faisaient son orgueil furent du voyage. En tous lieux, dit un chroniqueur, ils excitèrent l'admiration et la surprise des lettrés.

Éphémères sont les plantes à floraison précoce. Louis Woverius ne devait pas revoir la terre natale. Il mourut à Madrid, à peine âgé de 16 ans, le 29 août 1624. François, à qui une carrière moins brève était réservée, n'en fut pas moins moissonné à la fleur de l'âge. C'est à Luxembourg, le 6 janvier 1636, que s'acheva, obscurément à ce qu'il semble, une existence que ses débuts annonçaient si pleine de promesses. Que fit-il de sa treizième à sa vingt-septième année? Nous l'ignorons<sup>1</sup>.

1. M. Alph. Goováerts, archiviste-adjoint de l'État belge, à qui nous devons l'information précieuse touchant la date et le lieu du décès de François Woverius, nous promet un travail d'ensemble sur sa famille. Il n'a pu rien nous dire touchant la partie de l'existence du jeune lettré postérieure à son voyage en Espagne.

Qu'est devenue la peinture de Rubens, à la fois si délicate et si expressive, à la juger par l'estampe que nous en a laissée Corneille Galle? Se cache-t-elle dans quelque collection rarement visitée, ou se dérobe-t-elle aux recherches au fond de quelque collège où le jeune Woverius étudia ou professa? Ou bien encore, recueillie par les descendants de la famille, s'est-elle perdue avec le souvenir du phénomène dont elle était destinée à perpétuer la mémoire? Autant de problèmes.

Du moins acquérons-nous la certitude que le portrait a été peint. La publicité que la *Gazette* daigne accorder à ces pages aura pour résultat, espérons-le, de nous apprendre s'il a subsisté autrement que par l'estampe que nous mettons sous les yeux du lecteur.

HENRI HYMANS.





## PUVIS DE CHAVANNES

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

---



*L'homme et l'œuvre*, dans le cas présent, ce sont quarante ans de vertu créatrice, c'est un nombre égal de chefs-d'œuvre consacrés.

*L'homme*, l'artiste qui est le pivot de notre esthétique nationale et dont l'intacte vigueur ne s'arrête pas, se prête avec une bienveillance supérieure à ceux qui désirent le connaître ; mais, après la victoire, c'est rarement sur les combats passés qu'on interroge un triomphateur ; beaucoup le respectent et l'aiment sans le connaître.

*L'œuvre* a été exposée à tous les yeux, au grand jour des Salons ; mais elle ne sera jamais réunie ; elle est, par

destination, dispersée ; elle a rayonné sur deux générations ; mais la plus jeune de ces générations, si elle est la plus sympathique, est aussi la plus mal renseignée...

Le présent livre <sup>1</sup> vient donc à son temps. Grâce à lui, nos souvenirs d'un quart de siècle vont se trouver ravivés et confirmés, et ceux dont la mémoire ne remonte pas à si loin apprendront un beau chapitre de l'histoire de l'art moderne sur des documents véridiques. M. Marius Vachon, en effet, a le mérite rare d'être un narrateur équitable et précis ; il détruit souvent des légendes, au cours de cette longue étude ; il n'en crée aucune. Sans verser dans la polémique ni dans l'indiscrète anecdote, il reste biographe et expositeur de bonne foi, rôle bien préférable à celui du critique trop avisé et du styliste habile, qui égarent l'opinion par la musique de leur phrase et faussent de parti pris la réalité.

Ce qui fait la grandeur et le charme du style de Puvis de Chavannes échappe naturellement à toute définition ; mais son œuvre n'a justement pas besoin d'analyse, d'explications, de commentaires, pour être claire et éloquente. Il est le peintre le plus ingénu et le plus poétique que l'école française ait produit ; sa conception a la simplicité des inconscients chefs-d'œuvre de l'art du passé et ne se rapproche d'eux que par cette simplicité spontanée ; son exécution est solide, dénuée d'artifices et mystérieusement limpide. Voilà deux points qui avaient peut-être besoin d'être soulignés.

Laissons de côté les critiques si superficielles qu'on opposa jadis au maître et qui ne le découragèrent jamais ; il peut cependant rester un léger malentendu dans l'esprit du spectateur de son œuvre. Il faut savoir qu'elle est d'une originalité absolue, ne procède d'aucun modèle, n'a pas d'antécédents et n'appartient à aucun classement ; il faut savoir aussi qu'elle repose sur les bases les plus fermes, l'étude infiniment patiente de la nature. Car, celui qui veut faire œuvre de poète doit chercher en lui-même et non dans les littératures le cadre de sa création et les figures de son choix ; mais c'est autour de lui, c'est sur terre qu'il doit chercher la forme, l'enveloppe de son rêve supérieur. De même que nous n'avons plus l'emploi de ces distinctions surannées qu'on faisait jadis entre le *dessin* et la *couleur*, de même nous voyons mieux tous les jours ce qu'il y a de puéril dans l'opposition qu'on établit souvent entre l'*idéisme* et le *réalisme*. Dira-t-on que Puvis de Chavannes est un idéiste, parce que l'atmosphère de ses grandes décorations est celle d'un âge d'or évanoui ? Mais le peuple de figures plastiques qu'il

1. Marius Vachon, *Puvis de Chavannes*, 1 vol. gr. in-4°, orné de 15 héliogravures et de 100 dessins. Paris, Braun-Clément et Lahure, 1896.



SAINT JEAN-BAPTISTE ENFANT, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES.

Collection de M. Ed. Aynard.



évoque est humain, humainement modelé d'après la libre et saine nature. Dira-t-on qu'il est matérialiste, alors qu'il prête au moindre détail une âme et semble douer d'une conscience la matière inerte ?

Il paraît difficile que les mesquines écoles modernes se disputent une œuvre aussi naïve, aussi personnelle que la siennè. Nous avons pourtant assisté à des tentatives de ce genre. On a déjà voulu s'abriter derrière ce drapeau ; on a appris au maître étonné et à ses amis qu'il était le chef d'une école spiritualiste, mystique, symboliste et éthérée. Il a répondu qu'il ne prêchait en art qu'une doctrine saine, pure et sans arcanes. Les éditeurs du présent livre ont donc eu raison d'y faire une part très large à la reproduction des dessins que Puvis de Chavannes gardait dans ses cartons. Ces dessins sont la meilleure démonstration qu'on pût faire de la virilité qu'il apporte à bâtir chacun de ses monuments. Tous lui font honneur, par la volonté qui y éclate d'être vrai, de rester parallèle à la nature, d'arriver à la beauté par le choix, mais sans galbes préconçus. Qu'ils aient servi à l'exécution des décorations d'Amiens, de Lyon, de Rouen ou du Panthéon et de l'hémicycle de la Sorbonne, ils sont des modèles de probité. Il est impossible, en les feuilletant, de ne pas admirer la qualité des matériaux terrestres, pour ainsi dire, que l'artiste accumule autour de lui, avant d'arrêter le plan de son œuvre et d'en fixer le détail. Leur publication sera bonne ; elle servira d'enseignement à ceux qui construisent vite, avec des matériaux débiles ou déjà employés, et croient être originaux en édifiant des petites chapelles avec les démolitions des temples détruits du passé.

L'art de Puvis de Chavannes est trop toute sa chair et tout son cœur pour qu'il forme une école d'imitateurs. Il ne lui arrive pas ce qui arrive à certains maîtres étrangers que suit une armée de décalqueurs. Et c'est là ce qui est la marque la plus caractéristique de sa maîtrise : on peut s'imprégner de sa doctrine, mais on ne peut point profiter vulgairement de son expérience. Son influence sur l'école moderne s'élève ainsi au dessus des formules terre à terre et des procédés. Sa pensée est émancipée de tout lien ; son style est sans attaches, son enseignement désintéressé, impersonnel et tout moral.

Déjà les récits que fait à diverses reprises M. Vachon des circonstances qui ont permis à l'art de Puvis de Chavannes de se déployer ont l'intérêt de chapitres d'histoire ; ils transportent le lecteur dans

PIVIS DE CHAVANNES



Héliog Braun, Clément & C<sup>ie</sup>

Gazette des Beaux-Arts

## *Doux Pays*

Extrait de l'ouvrage PIVIS DE CHAVANNES - Braun, Clément et C<sup>ie</sup>, Lahure et C<sup>ie</sup> Editeurs

Imo Ch. Wittmann









un passé dont le souvenir va s'obscurcissant. Les débuts de Puvis de Chavannes ont été hérissés de difficultés. Aujourd'hui, que les temps et les mœurs sont changés dans la politique artistique ! Il n'y a plus



FEUILLE DE CROQUIS.

Par M. Puvis de Chavannes.

de débuts difficiles ; une bonne fortune égale et une indulgence monotone accueillent tout le monde au seuil du Salon. Les succès se font en un jour et au premier jour ; personne n'est déshérité ni contredit. La génération présente bénéficie d'une sorte d'anarchie du goût qui s'émiette. Autrefois, il fallait lutter contre des hégémo-



nies fortes et sans pitié, se créer un domaine, s'y maintenir, s'y défendre sans faiblesse. Les esprits se trempaient alors ou se rompaient; mais ils ignoraient le charlatanisme et la compromission. A quoi tient la victoire que Puvis de Chavannes a gagnée seul et sans secours, sur des coalitions dont nous ne connaissons plus même le nom, sinon à la robustesse intime de son caractère? Il faut que l'artiste dont le cœur est haut placé vive en soi, pour que son œuvre vive au dehors, et qu'il ne demande rien à son temps pour le dépasser.

Maintenant que l'heure de se réjouir est venue, l'histoire des travaux du maître est bienfaisante et n'éveille que des pensées de paix et de concorde. Comme tous les révolutionnaires de l'idée, il va droit et invariablement où son génie le mène; mais il ne sème que le bien sur son chemin.

Si, en effet, on veut résumer la leçon que nous donnent les années déjà écoulées de sa vie, on peut en tirer quelques traits d'intérêt général, dont voici, ce semble, les principaux, à mettre en lumière.

L'originalité foncière et féconde ne peut procéder que d'une source intime et secrète. La lecture et l'étude patiente ne remplacent jamais l'inspiration, lorsqu'il s'agit de créer un monde d'images, sans date et sans nom.

Tout est contenu dans les combinaisons naturelles; on peut donner l'idée du beau avec les composants quotidiens et accessibles à tous qui sont épars autour de nous. Le vrai mystère est fait d'éléments nullement mystérieux et résulte de l'arrangement des données les plus simples.

Le côté matériel de l'art n'est pas une guenille méprisable et l'idée ne perd rien à être supportée par une armature corporelle, tangible et viable.

C'est à Amiens, à Chartres, à Poitiers, à Marseille, à Lyon, à Rouen, c'est aussi au Panthéon, à la Sorbonne et à l'Hôtel de ville de Paris, que ces graves leçons nous sont données. D'une façon obscure et comme par effluves magnétiques, elles agissent puissamment sur notre époque. Elles agissent hors de nos cercles artistiques, hors même de notre pays. Une *mode* brille un jour et s'éclipse. Une philosophie se construit lentement, se cristallise en un chef-d'œuvre et rayonne par-dessus le temps et la distance.

A côté de la science, notre époque a le droit de mettre l'art, grâce à de pareils exemples. Autrefois, comme la science, l'art était

empirique et réduit en formules; on a cherché depuis à en faire une magie, un sacerdoce bizarre, une religion d'initiés. Il n'en est rien, et, ici encore, nous sommes redevables à Puvis de Chavannes d'une émancipation bienfaisante, car il a prouvé que l'art s'adresse à tous et peut être de tous les langages le plus compréhensible et le plus harmonieux.

ARY RENAN.





## CORRESPONDANCE D'ITALIE

---

Une vente aux enchères a produit une certaine émotion à Milan, le mois de novembre dernier : c'est celle de la galerie Scarpa. Fondée par le célèbre médecin de ce nom, professeur à l'Université de Padoue, elle était conservée à Motta di Livenza, dans la demeure de celui qui l'avait formée.

Elle était connue des amateurs, surtout grâce à deux chefs-d'œuvre : le soi-disant portrait du poète Tebaldeo, attribué à Raphaël, et le *Saint Sébastien* d'Andrea Mantegna. Ce dernier, au moment des enchères, ne faisait plus partie de la collection : un amateur passionné s'était entendu avec les héritiers Scarpa et l'avait acheté avant la vente, au prix de 40.000 francs.

La *great attraction* des enchères, qui eurent lieu à Milan, le 14 et 15 novembre, à l'hôtel des ventes de M. Sambon, s'est donc concentrée sur le prétendu portrait de Raphaël, œuvre magistrale et d'une largeur de conception attestant un grand maître.

On doit, il est vrai, constater une double erreur dans la classification qui a été faite de ce tableau, car il ne peut représenter Tebaldeo, qui était bien plus âgé au temps où ce portrait fut peint, et la peinture révèle une main différente de celle de Raphaël Sanzio. Par contre, on ne saurait repousser entièrement la conjecture que le personnage représenté nous offre les traits de Raphaël même, à l'âge de 30 ans environ. A part certaines différences d'interprétation des mêmes modèles, assez habituelle aux artistes du xvi<sup>e</sup> siècle, on ne saurait nier quelque ressemblance entre la physionomie du beau jeune homme du panneau de la collection Scarpa et les portraits de Raphaël gravés par Marc-Antoine Raimondi et par Marco Dente.

Quant à l'auteur, presque tous les hommes compétents s'accordent à y reconnaître ce Fra Sebastian del Piombo, dont les œuvres, exécutées aux premiers temps de son séjour à Rome, ont été maintes fois confondues avec celles du grand peintre d'Urbino. Il suffit, en effet, d'examiner le paysage qu'offre le



fond, pour se persuader de l'origine vénitienne, on pourrait presque dire gior-gionesque, de la peinture : des paysages semblables se remarquent en d'autres tableaux, qui sont incontestablement de la main de Sébastien et de sa meilleure époque, tels que le retable de Saint-Jean-Chrysostome à Venise, le portrait de Ferry Carondelet, au duc de Grafton (attribué à Raphaël), la belle Dorothée du Musée de Berlin.

En outre, on distingue dans la figure les caractères propres de cet artiste



PORTRAIT DE RAPHAËL SANZIO (?)

Par Sebastiano del Piombo.

grave et sérieux, à l'époque, selon toute vraisemblance, où il allait s'éloigner de Raphaël pour se rapprocher davantage du puissant Michel-Ange.

Quoi qu'il en soit, ce portrait, depuis longtemps cité dans la littérature d'art et justement renommé, fut très disputé aux enchères par quelques amateurs indigènes, non moins que par ceux de l'étranger, accourus pour conquérir cette œuvre. Un collectionneur milanais, M. B. Crespi, poussa les enchères jusqu'à 130.000 francs ; mais celles-ci furent dépassées, et le tableau fut adjugé à 135.000 à M<sup>me</sup> la comtesse de Cheigné, de Paris.

La galerie Scarpa, qui, du reste, renfermait des œuvres assez mêlées, comptait parmi ses toiles une charmante *Sainte Famille* ; attribuée à Cesare da Sesto et gravée jadis comme telle ; elle ne peut provenir que de ce Bazzi, dit le Sodoma, qui, originaire du territoire de Verceil, alors milanais, fut à son tour sectateur du grand Léonard. Ce panneau, qui a été enlevé aux enchères par le maire de la ville de Verceil, au prix de 11.000 francs, ira représenter, pour la première fois, l'auteur dans son pays natal.

Une autre petite *Sainte Famille*, attribuée à Paris Bordone, mais bien plus probablement de Moretto de Brescia, a été acquise 9.000 francs par le prince de Liechtenstein.

Un *Francia* un peu faible, mais d'un style pur et agréable, n'a atteint que 2.100 francs, prix à peu près égal à celui qu'a obtenu une toile de Paul Maratta, *l'Enfant Jésus entouré d'anges*, d'un effet irrésistible comme grâce de composition.

Une figure entière de femme, évidemment un portrait sous forme d'une *Sainte Catherine*, peinte avec beaucoup de talent et de verve par le génois Bernardo Strozzi, est allée jusqu'à 6.000 francs.

Un *Christ sortant du tombeau* et un *Saint André portant la croix*, peintures d'un coloris vigoureux, par Gaudenzio Ferrari, ont atteint ensemble environ 12.000 francs.

Du reste, quelques copies s'étaient glissées parmi les originaux et furent adjugées à des prix supérieurs à leur mérite réel.

Somme toute, cette collection de 80 tableaux contenait maintes choses dignes d'une attention spéciale <sup>1</sup>.

G. F.

1. Nous donnons ici, à ceux qui s'y intéressent, la liste complète des photographies exécutées d'après les tableaux principaux, avec les dénominations qui leur avaient été données à la vente :

- 1° *Le Portrait du poète Tebaldeo*, par Raphaël Sanzio.
- 2° *L'Adoration de l'Enfant Jésus*, par Cesare da Sesto.
- 3° *Le Christ sortant du tombeau*, par Gaudenzio Ferrari.
- 4° *Sainte Catherine*, par Bernardo Strozzi.
- 5° *L'Enfant Jésus contemplé par des Anges*, par P. Maratta.
- 6° *Un Concert*, par Giorgione (peut-être Romanino).
- 7° *Sainte Famille, avec Sainte Catherine*, par le Parmesan.
- 8° *Sainte Famille*, par Francesco Francia.
- 9° *Sainte Hélène*, par Carlo Dolce.
- 10° *Vénus*, par le Titien.
- 11° *Sainte Famille*, par Hier. Romanino.
- 12° *La Fileuse*, par Michelangelo da Caravaggio.

(En vente chez M. Louis Dubray, photographe, à Milan, Corso Venezia, 11).

---

Le Gérant : G. ROUX.

---





## L'EAU CRUSPINERA arrête la chute des cheveux.

L'auteur de cette merveilleuse composition  
**AUX SUCS D'HERBES**, hygiénique et inoffensive, garantit indéfiniment une chevelure abondante et soyeuse à ceux qui en feront usage.

Dépôt : E. FERRER, 20, rue Baudin, Paris.

## ÉNERGIE, SANTÉ VIN TONIQUE L. REYNAL

*au Quinquina, Cacao et Kola frais*

Conseillé aux convalescents et contre l'Atonie générale, l'Anémie, la Débilité, les Affections Cardiaques.

La bouteille 3 fr. Franco province par 3 bouteilles contre mandat-poste

L. REYNAL, Pharmacien, 42, Boulevard du Temple, Paris, et toutes Pharmacies.

## MIGRAINES, NÉURALGIES, DOULEURS

*Supprimées par la Solution titrée*

## D'ANTIPYRINE REYNAL

Le Flacon : 2 fr. 50

Franco province par 5 fl. contre mandat-poste.



## PARFUMS VIOLETTES DU CZAR

aux

ESSENCE

pour

LE MOUCHOIR

POUDRE

de RIZ

SAVON

Création de la **PARFUMERIE ORIZA** de **L. LEGRAND**  
11, Place de la Madeleine, PARIS.

## LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal  
**BEDEL & Co**  
18, rue St-Augustin

MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67.  
Rue Championnet, 124.  
Rue Lecourbe, 308.

## POUR RIEN LA PHOTOGRAPHIE VULGARISATRICE



6 et 8, Rue des Petites-Ecuries, à Paris  
enverra gratuitement sur simple demande son *gr. Catal.*  
général illustré. Appareils de luxe. Le plus  
grand assortiment de Paris. Maison fabriquant  
tous les appareils et accessoires. Ses ateliers  
de construction sont visibles pour tous les  
clients qui en font la demande. Pour être bien  
guidé il suffit de s'abonner au Journal "Le  
Vulgarisateur de la Photographie". Abonnement:  
France, 3 fr. Union-postale, 3 fr. 50, par an.

MAISON LA PLUS RÉPUTÉE ET LA PLUS SÉRIEUSE EN SON GENRE.

## FROID ET GLACE

(C<sup>ie</sup> industrielle des Procédés RAOUL PICTET)

16, RUE DE GRAMMONT, PARIS.

## APPAREILS

A PRODUIRE

## LE FROID ET LA GLACE

PRODUCTION GARANTIE

Même dans les Pays les plus chauds

(Envoi franco de prospectus)

## Cycles WHITWORTH

H. RUDEAUX, AGENT GÉNÉRAL.

Paris, 24, Avenue de la Grande-Armée.



# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

## ÉDITION DE GRAND LUXE

A partir de 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE GRAND LUXE: 100 francs.

## GRAVURES EN COULEURS

Publiées par la *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PEINTRES	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES	
		Avant la lettre	Avec la lettre
Lawrence	La princesse C. de Metternich . . . . . Gravure à la roulette, par A. Bertrand.	30	20
Watteau	Études de têtes: deux estampes, chacune. D'après les dessins du Louvre.	10	5
R. Cosway	M <sup>rs</sup> Damer . . . . . Planche imprimée à la poupée.	10	5
Buck	M <sup>rs</sup> Moutain . . . . . Planche imprimée à la poupée.	10	5
Lawrence	La comtesse de Derby . . . . . Planche imprimée à la poupée.	10	5
Rochard	Mademoiselle Rochard . . . . . Gravure imprimée sur quatre planches.	30	20
Lawrence	Profil de jeune fille . . . . . Planche imprimée à la poupée.	10	5
H. Fragonard	Portraits d'enfants . . . . . Gravure imprimée sur quatre planches.	30	20
V. Pisano	Marguerite Gonzague . . . . . Gravure à la roulette, par A. Bertrand.	30	20
Jean Guérin	Kléber (Musée du Louvre) . . . . . Gravure, par A. Bertrand.	30	20
J.-B. Isabey	Le Roi de Rome . . . . . Gravure, par A. Bertrand.	30	20
J.-B. Perronneau	Portrait de Jeune fille (Musée du Louvre) . . . . .	20	10

Ajouter dix francs pour recevoir une épreuve encadrée.



# ART INDUSTRIEL

**FERAL, peintre-expert**

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES  
ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



**E. MARY & FILS**

26, rue Chaptal, PARIS  
FOURNITURES pour Peinture à l'huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barboime, le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. VINET pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS

Seuls représentants de la Maison CH. ROBINSON et Co, de Londres.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

**CHRISTOFLE ET C<sup>ie</sup>**

56, rue de Bondy, 56, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

**EM. PAUL, L. HUARD & GUILLEMIN**

Libraires de la Bibliothèque Nationale

(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)

28, rue des Bons-Enfants, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

En vente aux bureaux de la *Gazette* quelques épreuves in-4° de l'eau-forte *le Triomphe de la Chasteté*, par LORENZO LOTTO, gravure de GAUJEAN :

sur parchemin avant lettre . . .	25 fr.
sur japon avant lettre . . . . .	15 »
sur hollandaise avant lettre . . . .	10 »
sur hollandaise avec lettre . . . . .	6 »

AUTOGRAPHES ET MANUSCRITS

**ÉTIENNE CHARAVAY**

ARCHIVISTE-PALÉOGRAPHE

4, rue de Furstenberg

Achat de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificat d'authenticité.

Publication de la *Revue des Documents historiques* et de l'*Amateur d'autographes*.

GRAVURES

DE LA

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8° colombier

Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la *Revue*

**ALBERT FOULARD, LIBRAIRE**

7, quai Malaquais, PARIS

Ouvrages sur les **BEAUX-ARTS**

LIVRES ILLUSTRÉS, ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

SE REND EN PROVINCE

Catalogues à prix marqués depuis 16 ans

**HARO & C<sup>ie</sup>**

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

En vente aux bureaux de la *Gazette* quelques épreuves in-4° de la gravure en couleurs publiée dans cette livraison : *Portrait de jeune fille*, par Perronneau :

avant lettre . . . . .	20 fr.
avec lettre . . . . .	10 »

TABLE

DE LA

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

La Table alphabétique et raisonnée

(4<sup>e</sup> SÉRIE, 1881-1892 COMPRIS)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

DE

**FERDINAND GAILLARD**

EN VENTE

Au Bureau de la *Gazette des Beaux-Arts*

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve

**E. JEAN-FONTAINE, Libraire**

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER

**H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc<sup>rs</sup>**

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel



38<sup>e</sup> ANNÉE — 1896

# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

## PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE		ÉTRANGER
Paris . . . . .	Un an : 60 fr. Six mois : 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale : Un an : 68 fr. Six mois : 34 fr.
Départements	— 64 fr. — 32 fr.	

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1<sup>er</sup> de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1839), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, M<sup>rs</sup> DE CHENNEVIÈRES (de l'Institut), DE CHAMPEAUX, COURAJOD, DE FOURCAUD, DE GEYMÜLLER, A. GRUYER (de l'Institut), ED. DE GONCOURT, J.-J. GIFFREY, HENRY HYMANS, LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, MABILLEAU, LUCIEN MAGNE, MAURICE MAINDRON, A. MARGUILLIER, ROGER MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), ÉM. MOLINIER, EUG. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), B. PROST, SALOMON REINACH, ARY RENAN, EDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), M. TOURNEUX, W. DE SEIDLITZ, CH. YRIARTE, etc., etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

### ÉDITION DE GRAND LUXE

A partir de 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

## ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.